هذا العدد

ان هذه المجلة لترجو بما تعرضه أمام القارىء من ثمار الفكر المعاصر أن تمهد أمامه السبيل الى مسايرة الحركة الفكرية مسايرة لايكتفى فيها بما يتناقله الناس من عبارات عنها قد لاتكون قريبة من الصورة الصحيحة الدقيقة ، وهى اذ تنشر ماتنشره تتوخى أن تختار مايمثل روح العصر تمثيلا ظاهرا حتى تتكامل أمام القارىء على مر الشهور صورة يبنيها لنفسه جزءا جزءا ٠

ففى هذا العدد مقالة يحاول فيها كاتبها أن يلتمس روح العصر من مذاهبه الفلسفية ، فهو يبين كيف تدور هذه المذاهب حول خاصة من أهم خصائص هذا العصر وهى سيادة العلم نظرا وتطبيقا اذ جاءت اما مؤيدة لهذه السيادة العلمية أو معارضة لها محتجة عليها ، فهنالك من المذاهب المؤيدة للروح العلمية الواقعية والبرجماتية والتجريبية العلمية والمادية الجدلية ، كما أن هنالك من المذاهب التى جاءت بمثابة رد الفعل لهذا التيار العلمى ٠٠ الوجودية والمثالية ٠

وفى المقالة الثانية وعنوانها ٠٠ أفق جديد فى الفلسفة ٠٠ يجد القارىء عرضا تفصيليا لكتاب من أهم الكتب الفلسفية الحديثة من حيث جدة النظر ، وهو للكاتبة سوزان لانجر ، فقد جاء فيه معارضة لاى مذهب فلسفى يقصر الفكر على الجانب العلمى المعتمد على العقل النظرى وحده ، نعم ٠٠ ان حضارتنا الراهنة حضارة علمية قبل أى صفة أخرى ، وذلك اقتضى أن يكون الواقع المحسوس مدار الفكر أيا كان موضوعه كما اقتضى كذلك أن تكون المشاهدة بالحواس هى أداة المعرفة الموثوق بها الا ان ذلك كله لاينفى جوانب أخرى فى فطرة الانسان غير جانب الفكر المنطقى العلمى التجريبى الا وهى الجوانب التى نراها متمثلة فيما ينتجه الانسان من فن وأدب وعقيدة ٠ فلا مندوحة لنا اذا ما أردنا أن نرسم لأنفسنا صورة كاملة عن حقيقة الانسان من أن تجىء هذه الصورة وافية بكل هذه الجوانب التى لاغنى عن بعضها ببعضها الآخر ٠

ويتلو هذا المقال مقال آخر عنوانه : «قوة الأشياء» أراد به كاتبه أن يعرض كتابا جديدا للكاتبة الوجودية سيمون دى بوفوار ، وقد جاء فيه أن للأشياء الواقعية التي تحيط بنا كل الاهمية بالنسبة الى حياتنا ونمائنا وفكرنا ، وبهذا نجد تأييدا للزعم القائل بأن من أبرز معالم الفكر المعاصر العناية بأمور الواقع .

بعد هذا ينتقل القارىء الى فصل آخر خاص بما يراه فلاسفة الحضارة من تفسير وتعليل للطريقة التي تتطور بها الثقافة والحضارة ، ففي مقال « رأى جديد في نشوء الحضارة » عرض لكتاب جديد مؤلفه اللورد راجلان العالم الانثروبولوجى ، وفيه يفرق تفرقة بسيطة وواضحة بين الثقافة والحضارة ، فالثقافة عنده هي السلوك المكتسب بالتلقين والتدريب ، أما السلوك الغريزى الفطرى فليس جزءا من الثقافة لانه عام بين البشر اجمعين . فاذا ماسجلت هـذه الثقافة تسجيلا مكتوبا أصبح هـذا التسجيل هو مايسمى بالحضارة ، واذن فالحضارة هي ثقافة مكتوبة وما دامت الحضارة مرهونة بالكتابة والقراءة فان الأدب والعلم (وهما أهم مايكتب ويقرأ) يصبحان أبرز العناصر الحضارية ، ويكون معنى التقـدم الحضارى هو زيادة الحصيلة من أدب وعلم ، ومعنى التخلف الحضارى هو نقص تلك الحصيلة أو فقدانها

ويتلو ذلك مقال آخر فيه شرح مفصـل للمبدأ المشهور الذى أقام توينبى على أساسه تفسيره لتطور الحضارات نشأة وزوالا ، وهو مبدأ «التحـدى ، والاستجابة » ومؤداه أن التطور الحضارى مرهـون بما يصادفه الانسان من صعاب تتحـداه فاذا أن يستجيب لها استجابة يتغلب بها عليها وبهذا يصعد فى سلم التطور الحضارى ، واما أن يعجز أمامها فيذل ويفنى ، وبعبارة مختصرة لولا الصعاب فى طـريق الانسان لما كانت له حضارة .

ثم تجىء المقالة الثالثة فى هذا الفصل عن التغير الثقافى فى افريقية كأنما هى تطبيق جزئى لمبدأ توينبى فى التحدى والاستجابة لانها توضح لنا كيف صادفت البلاد الافريقية بعد استقلالها تحديات عدة وكان عليها أن تستجيب لها . وقد استجابت حتى الآن بما يبشر باطراد نموها اطرادا سريعا . ولعل أهم مايميز البلاد الافريقية المستقلة بصفة عامة ميلها الى النظام الاشتراكى فى اقتصادها ، والى الحياد الايجابى فى سياستها والى التعايش السلمى فى موقفها المذهبى العام .

بعد ذلك ينتقل القارىء الى فصل ثالث عن الأدب ونقده يبدأ بمقالة تعرض لنا آخر كتاب أخـرجه أولدس هكسلى وعنوانه «الجزيرة» يعرض فيه آراءه فى المجتمع الذى يتمناه للانسان كى يحقق لنفسه حياة طبيعية معافاة خالية من عقد النقص ومن أمراض النفس على اختلافها ، وخلاصة الرأى عنده هو أنه لا الواقع المادى وحده يكفى ولا المثالية الروحيـة وحدها تكفى بل لابد من الجمع بين الطرفين فى وحدة متسقة تحقق سعادة الانسان .

ونجد بعد ذلك مقالة أخرى تتحدث عن محنة الثقافة الأوروبية المعاصرة فى رأى هرمن هسة كما جاء فى كتابه « لعبة الكرات الزجاجية » . فهاهنا كذلك يرى المؤلف أن المثل الأعلى للحياة الانسانية مزيج من عقل وروح ، أى من علم وتصوف يضـاف اليهما فن الموسيقى لان فى هذا الفن تدريبا للانسان على بث الانسجام فى العناصر المتنافرة ، وهو يرى أن أهم محنة تعانيها الثقافة الغربية المعاصرة هى فى عزلة المفكرين عن آلام شـعوبهم ، وفى التفتت ، وسطحية الفكر ، وانه ليوصى هو أيضا بالتصوف الى جانب المعرفة العلمية ، وهو يأخـذ على ثقافة عصره شيوع « صحافة التسلية » بدلا من أخذ الامور الثقافية مأخذ الجد والعمق .

ولعل الشعراء في عصرنا هم أقرب الناس الى لمس الواقع النفسي عند المعاصرين . اذ نراهم - كما نقرأ في مقالة الشعر المعاصر - يحاولون الكشف عن سرائر النفوس فذلك عندهم أولى من العناية بالشكل الخارجي للقصيدة . فان جاء الحديث عن أغوار النفس على شيء من الغموض فهو غموض أنفع من الوضوح السطحي . ولم تعد مهمة الشعراء المعاصرين هي التماس الجمال في ظواهر الطبيعة بقدر ما هي ابراز جوانب القبح في البناء الحضاري الراهن .

هنا ينتقل القارئ الى فصل آخر عن الفنون . فيطالع مقالة عن فن بيكاســو الذي يكفينا لبيان اتجاهه الفني أن نذكر قوله عن نفسه : « انني فخور لأنني لم أجعل التصوير وسيلة للمتعة والتسلية . بل أردت عن طريق الخط واللون ، وهما سلاحاي الوحيدان - أن أدرك الوجود ادراكا عميقا كاملا . ان فن التصوير لم ينشأ لتزيين الجدران في المنازل بل هو سلاح لمحاربة البلاد ايجابا وسلبا » .

فاذا ما فرغنا من الصورة الصادقة أو الساكنة . وانتقلنا الى الصورة الناطقة أو المتحركة طالعنا مقال عن « حاجتنا في السينما الى التفكير المعاصر » وهو المقال الذي يطرح فيه كاتبه الأزمة المنهجيـة التي يعانيها الوضع السينمائي الراهن ، وعند الكاتب ان سبب هذه الأزمة أننا مازلنا نساير طبيعة الحقل السينمائي في الماضي حيث كان يسيطر على هذا الحقل عدد من المنتجين والموزعين ، أما وقد تغيرت حياتنا واقتصادياتنا وأفكارنا وكان من نتائج هذا التغيير انشاء « القطاع العام » فلابد لنا من منهج جـديد نستقبل به هذا الوضع الجديد ، هذا المنهج يقـوم أول ما يقوم على التقليد السينمائي المستمد أساسا من ممارسة المسرح وادراك معنى الدراما على اعتبار أن الدراما هي أساس كل الفنون وعند الكاتب اننا اذا أردنا تطويرا سينمائيا حقيقيا فلا بد لنـا من ادراك أهمية عنصر التفكير .

وبعد ذلك كله ننتقل الى ركن خصصناه للفكر العربي المعاصر حيث يجيء مقال « فلسفة الفن عند العقاد » على ميعاد مع الذكرى الاولى لوفاة هذا المفكر العظيم الذي فقده الفكر العربي في مارس الماضي ، والمقال شريحة من فكر العقاد الفلسفي يتناول فيه كاتبه رأى العقاد في الفن أو في فلسفة الفن ، وهو الرأى الذى أقامه العقاد على مقولة الحرية فذهب الى أن الجمال هو الحرية أو انه في حقيقته حرية وبذلك تكون الحرية هي قوام العمل الفني في أبعاده الثلاثة . العمل الفني في ذاته والعمل الفني في علاقته بالفنان وأخيرا العمل الفني في علاقته بالمتذوق قارئا كان أو سامعا أو مشاهدا .

وبعد .. فالى لقاء ثان مع العدد الثاني في هذه المجلة .. في الشهر القادم ان شاء الله .

رئيس التحرير

روح العصر



● ب راسل



● ك • ماركس ●

● لا مناص للكاتب وهـــو يصف روح العصر من نظرة ذاتية ، قد يختلف عنه فيها كاتب آخر ينظر اليه بمنظار آخر ، وعندئذ لا يعنى تعدد وجهـــات النظر الا ان الحق متعدد الجوانب •

● ليست من الفكرة فى شىء فكرة ترتسم فى الذهن ولا يكون امام صاحبها سبيل الى تنفيذها •

● ان « الحرية » شىء « يصـــنع » لا شىء « يقال » ، والارادة لا مجرد التأمل ــ هى أداة ذلك الصنع •

من فلسفة

دكتور زكي نجيب محمود

ليس الحديث عن خصائص العصر وسماته البارزة من الهينات التي يسهل فيها أن تقول القول فيصادف عند الناس قبولا خالصا ذلك لان نسيج الحياة كثير الخيوط ، فيها المتشابه وفيها المتباين ، بحيث لاتكاد تصف العصر بسمة عامة حتى تصادفك شواهد نقيضها ، فقرب المسافة بيننا وبين معالم عصرنا يحول دون الرؤية الواضحة من جهة ، ويميل بنا نحو النظرة غير المنزهة عن أهوائنا من جهة أخرى ، هذا على فرض أن الناس ماداموا يعيشون في فترة زمنية واحدة فهم ينتمون جميعا الى عصر حضاري واحد تتجانس فيه الخصائص والسمات ، مع أنه فرض بعيد عن الصواب .

واذن فلا مناص للكاتب وهو يصف روح العصر من نظرة ذاتية ، قد يختلف عنه فيها كاتب آخر ينظر بمنظار آخر ، وعندئذ لايعني تعدد وجهات النظر الا أن الحق متعدد الجوانب ، تنظر اليه من هنا فاذا العصر يسوده العلم بنظرته الموضوعية ، وتنظر اليه من هناك فاذا العصر يسوده « العبث » و « اللامعقول » ؟ أهو ـ ياترى ـ عصر القوميات المستقلة ، أم هو عصر التكتلات والاحلاف ، وعصر المؤتمرات الدولية وعصر جمعية تضم «أممامتحدة» هل يغلب على عصرنا ـ كما يبدو في نتاج الفكر والفن ـ رغبة في أن تكون الاولوية للجماعة على الفرد ، أو تغلب عليه الرغبة في أن تكون الجماعة وسيلة لسعادة الفرد وتحقيق ذاته ؟ بل أنت لاتدري اذا كان الناس اليوم في اهتماماتهم الفكرية أكثر انشغالا بتراث ماضيهم أم بارسال البصر الى بناء مستقبلهم ؟

انك اذا جعلت رائدك في الحكم هو ما تنشره المطابع وما يعرضه أصحاب الفنون ، وما يتحدث به الناس في الندوات وحلقات الدرس ، ألفيت عصرنا يضم كل صنوف البشر : ففي الادب سلفي وثائر ، وراض وساخط ، وفي الفلسفة تعد ألوان المذاهب باكثر من اصابع اليدين مجتمعتين برجماتية ، وواقعية ، ووضعية ، ووجودية ، وظاهراتية ، وكانتية جديدة ، ومادية جدلية ، ومثالية ، وطبيعية ، وشخصانية ، وحدسية .. فضلا عما ينشعب تحت هذه الرءوس من فروع ..

لكننا ـ بعد هذا التمهيد ـ نحاول ابراز العناصر التي قد يصل فيها اختلاف الرأي الى حده الادنى فأحسب أن لا اختلاف بين أصحاب الفكر المعاصر ـ الا اختلافا جد يسير ـ على أن عصرنا قد ساده العلم التطبيقي سيادة لم يسبق لها نظير ، تمكن بها من التغلغل الى كل ركن من أركان حياتنا اليومية ، فهو ماثل في وسائل النقل والانتقال ، وفي الصناعة والزراعة ، وفي نشر الثقافة والفنون ، وفي ميادين العمل وساعات الفراغ .

فلقد تجد لكل عصر اهتماماته العلمية على اختلاف أنواع العلوم التي تشغل الناس في كل عصر على حدة ، لكنك لن تجد عصرا فيه «التطبيق» العلمي على شئون الحياة المادية والفكرية معا ، يدنو من عصرنا ، حتى ليجوز القول بأن الحياة العملية قد تأثرت بالعلم في المائة سنة الاخيرة أضعاف ما قد تأثرت به خلال ستين قرنا مضت قبل ذلك .

الحق اننا نقول ما يشبه اللغو لو مضينا نتحدث عن آثار العلم التطبيقي في حياتنا الراهنة ، فلننظر ـ اذن ـ فيما قد تأثرت به الفلسفة المعاصرة .

والفكر الفلسفي في كل عصر هو الذي يبرز الجذور العميقة الدفينة في الجو الثقافي السائد ، اذ ماذا تكون الفاعلية الفلسفية اذا لم تكن محاولة استخراج المبادىء المتضمنة في أوجه النشاط السلوكي الظاهر ؟

وكلما تبدل لون النشاط كان ذلك دليلا على أن المبادىء المتضمنة قد تغيرت ، لكنها تكون

مهيمنة مقدسة في سلوك الناس . حتى اذا ما جاء المفكر الذي يحلل هذا السلوك تحليلا يغوص به وراء السطح الظاهر البادى الى حيث الجذور ، كان هذا المفكر هو فيلسوف العصر ، وقد تتعدد – بل لابد أن تتعدد – أوجه النشاط الظاهر ، فعندئذ تتعدد المبادىء الاولى التى يكشف عنها التحليل ومن ثم تتعدد الاتجاهات الفلسفية فى العصر الواحد ، وان يكن يجوز لهذه الاتجاهات المتعددة بدورها أن ترتد الى ارومة واحدة تتكشف فيها روح العصر كله

ففى عصرنا هذا يسود علم ، ولكن فيه أيضا أصوات تنبعث من هنا وهناك متمردة تعلن عصيانها، وتود لو تخفف الناس فى حياتهم من آثار العلم هذه التى يخشى أن تطمس فردية الانسان ، واذا كان هذا هكذا ، فلابد أن تتوقع قيام أكثر من مبدأ واحد فى أغوار النفوس ، وبالتالى قيام أكثر من اتجاه فلسفى واحد ، فاتجاه تصل فاعليته الى الكشف عن المبدأ الأول للنشاط العلمى واتجاه آخر تصل فيه الفاعلية الى الكشف عن مبدأ آخر يصدر عنه الانسان المعاصر فى تمرده وعصيانه لينجو بشخصيته من الطوفان .

لماذا تكون الفلسفة التى تصب اهتمامها على النشاط العلمى لترده الى جذوره الاولى ؟ انها هى الفلسفة – بفروعها الكثيرة – التى اتخذت من « المعرفة العلمية » موضوعا لدراستها ، بمعنى أنها هى الفلسفة التى تحاول أن ترد هذه « المعرفة » الى أحوالها ومقوماتها ، وأهم الاتجاهات المعاصرة فى هذا السبيل : الواقعية الجديدة ، والبراجماتية والوضعية المنطقية ، وكلها متفق على ضرورة أن تكون الصلة وثيقة بين « الفكرة » من جهة وتطبيقها على أرض الواقع من جهة أخرى ، كأنما الفكرة وهى فى رأس صاحبها ، وتطبيقها الفعلى أو الممكن على الدنيا الخارجية بأشيائها ووقائعها ، طرفا عصا لا يتصور فيهما قيام أحد الطرفين دون الآخر .

أما المذهب الواقعي فقد اشتدت موجته على الفكر المعاصر ، حتى لتوشك أن تكون لفظتا « واقعى » و « معاصر » مترادفتين فى عالم الفكر ، وانما استمد هذا المذهب قوته من معارضته للفلسفة المثالية ، معارضة مؤسسة على مقتضيات التفكير العلمى ، ومحور التضاد بين الواقعية والمثالية هو : مامصدر العلم وأين نلتمس شواهد صدقه ؟ وعن هذا السؤال تجيب الواقعية بأن مصدره وقائع العالم وحوادثه ، وشاهد صدقه هو صلته بتلك الوقائع والظواهر ، على حين أن جواب المثاليين فى الفلسفة يختلف ، اذ يقولون فى ذلك : ان مصدر العلم هو مبادىء فطرت فى العقل الانسانى ، وشاهد صدقه هو ماينبثق من تلك المبادىء ، بحيث تجىء النتائج المشتقة متسقة من الوجهة الرياضية مع مقدماتها .

فالواقعية تعلى من شأن الحواس والتجارب ، فى معارضة المثالية التى كانت تنطوى فى دخيلة الذات تستمد من فطرتها كل ما ارادت من معرفة .

وكذلك البراجماتية جاءت معبرة عن نزوع عصرنا نحو العمل والتطبيق اذ جعلت ما يترتب على أى فكرة من آثار عملية هو نفسه المعنى الذى يكسب الفكرة قيمتها ، فليست من الفكرة فى شىء فكرة ترتسم فى الذهن ولا يكون أمام صاحبها سبيل الى تنفيذها ، لا لقيام العوائق المادية التى تحول دون ذلك التنفيذ ، بل لشىء فى طبيعة الفكرة المزعومة نفسها ، يجعلها مقصورة على الذهن لا تخرج منه الى ضوء الواقع فى صورة عمل يؤدى .

قل لى ما مدى انتفاع « الانسان » انتفاعا عمليا فى حياته بفكرة عندك تعرضها ، أقل لك ما مدى قيمتها من حيث هى فكرة بالمعنى الصحيح – على أن كلمة « الانسان » هنا يراد بها المجتمع ، ولا يراد بها كل فرد على حدة .

ومع الواقعية والبراجماتية تسير الوضعية المنطقية فى نفس الطريق ، اذ تلتقى معهما فى وجوب الربط الوثيق بين الفكر من جهة والتجربة العلمية من جهة أخرى ، مع طابع خاص يميزها ، هو تفرقتها بين العلم الطبيعى والعلم الرياضى ، تفرقة تجعل العلم الطبيعى وحده – دون العلم الرياضى مستندا الى شواهد التجربة .

وبهذا يكون العلم اما علما طبيعيا قائما على التجربة ، واما علما رياضيا ، صدقه فى طريقة بنائه ، واما ألا يكون من هذا ولا من ذاك فلك أن تسميه بما شئت من أسماء لكنه ليس « علما » ..

هذه اتجاهات رئيسية ثلاثة فى الفلسفة المعاصرة نستطيع أن تبلورها معا فى وجهة نظر مشتركة نقول عنها انها تمثل روح العصر من أحد جوانبه وهى وجهة النظر التى تربط الفكر بالعمل ، تصل الانسان بالواقع ، توحد بين العقل والارادة ، فلم تعد القيمة للقابع فى صومعته ، يتأمل ، بل عادت القيمة كل القيمة لمن يتبع الفكر بالتنفيذ ، ولذلك نراها هى وجهة النظر المسيطرة اليوم على ميادين النشاط فى السياسة والتربية والاقتصاد والاجتماع

ففى السياسة – وخصوصا فى البلاد الناهضة التي همت بتغيير أوضاع الحياة فيها بأسرع

فالمستطيع – نرى هذه « العلمية » وهذه « الحرية » وهذه « الارادة » ماثلة في وضوح ، فالحرية التي تنشدها هذه البلاد يراد لها أن تكون حرية خلاقة لبناء مجتمع جديد ، ولا يراد لها أن تظل أغنية يتغنى بها الناس ومعاشهم باق على حاله .

وحسبنا في هذا الصدد مثالا نسوقه من الميثاق الوطنى ذلك حين أكد أن النصر في معركة السويس كان معناه الحقيقى استخلاص الشعب « لارادته التى يصنع بهـا الحرية اى ان « الحرية » شيء « يصنع » لا شيء « يقال » والارادة – لامجرد التأمل – هى أداة ذلك الصنع ..

وفى التربية كذلك تسود هذه النزعة نفسها التى تربط بين الفكر والعمل – واذا قلنا : « التربية » فقد قلنا : « الجيل القادم » ، فلم يعد أساسها الاهتمام بالمادة العلمية من حيث هى ، بل أصبح الأساس هو أن يتحول العلم المدروس الى فعل ينصب على مشكلات المجتمع ، فأولا – لابد من نقل مركز الاهتمام الى الفرد الانسانى نفسه الذى يتعلم ويتربى ، بعد أن كان فى المادة العلمية التى تلقن وذلك بأن تهيأ الفرصة لامكانات كل فرد من الناس أن تنمو وفق طبيعتها وحدودها ليجيء فى نهاية الأمر أصلح مايكون استعدادا للقيام فى المجتمع بما يلائم طبيعته من عمل ، وثانيا – لابد من ربط الصلة القوية فى كل ما يتعلمه المتعلم بين الدرس النظرى والعمل التطبيقى ، وما ليس له مجال فى دنيا التطبيق على مشكلات الحياة الواقعة ، لا يكون له مجال فى برنامج الدرس النظرى .

وفى هذا يقول الميثاق الوطنى عن هدفنا من التعليم انه قد أصبح فى ظل الثورة « تمكين الانسان الفرد من القدرة على اعادة تشكيل الحياة » ..

وتلك هى روح العصر من احدى نواحيها .

وناحية أخرى شديدة الصلة بالأولى ، وان تكن تنقل بؤرة النظر من « المعرفة العلمية » وتحليلها الى « المجتمع البشرى » وماذا تكون طريقة بنائه ؟ وهاهنا كذلك نجد للمسالة جذورا فى أعماق النفس عند أبناء هذا العصر ، تحتاج الى فكر فلسفى يخرجها من مكمنها الخبيء الى ضوء العلن – وتلك هى فلسفة المادية الجدلية ، وهى التى قد تسمى « بالمادية التاريخية » أحيانا ، و « بالماركسية » أحيانا أخرى ، لهذه النظرة الفلسفية جوانب متعددة ، تتكامل كلها فى نسق فكرى واحد ، ومن أهم هذه الجوانب فكرة « المادية التاريخية » التى مؤداها ان الانسان لابد له أولا من غذاء وكساء ومأوى قبل أن يتاح له المشاركة فى الحياة العقلية والروحية من سياسة وعلم وديانة وفن ؟ ..

ومن هنا كان النظام الذى يسود احدى الجماعات فى طريقة انتاجها للسلع وتوزيعها وتبادلها ، وما يترتب عليه من نظام اجتماعى ، ذا تأثير حاسم محتوم فى تشكيل أوجه النشاط السياسية والاجتماعية والثقافية ، فاذا أردت أن تلتمس الدافع الأساسى الى تحول المجتمع وتطوره ، فلا تلتمسه فيما قد تجمع لديه من معرفة ، بل التمسه فيما قد وقع بهذا المجتمع من تغير فى طرق انتاج السلع وتوزيعها ، فاذا كان المجتمع – كائنة ما كانت صورته – هو كيان عضوى متكامل الأجزاء فى بناء واحد ، فان الرباط الذى يخلع عليه وحدته تلك هو نظامه الاقتصادى ولئن كان لكل عصر مجموعة أفكاره الرئيسية التى تسيره ، فان تلك الأفكار هى دائما أفكار الطبقة التى تكون لها السيادة عندئذ وهى أفكار تتلون بالضرورة – بما يتفق ومصالح تلك الطبقة المسيطرة من حيث طرق انتاج السلع وتوزيعها ، واذن فمحال على التاريخ أن ينتقل من مرحلة الى مرحلة الا اذا حدث تحول فى تلك الطرق وحدث بالتالى تحول فى الافكار التى توحى بها الأوضاع الجديدة ..

فأمر التاريخ فى سيره وفى تطوره مرهون بتغير مجموعة الأفكار الرئيسية ، وهذه بدورها مرهونة فى تغيرها بتغير العلاقات الاقتصادية فى انتاج السلع واستهلاكها ، ومن ثم جاءت عبارة « المادية التاريخية » اسما للمذهب الذى نشير اليه ، وأما تسميته « بالمادية الجدلية » فتجيء من النظر – لا الى الجانب التاريخى – بل الى الجانب الوجودى « الانطولوجى » من حقيقة العالم ، فحقيقة العالم « مادة » لا « روح » فالمادة هى الاصل ، وماعداها يشتق منها ، لكنها ليست هى المادة الجامدة الموات ، ذات الخصائص السكونية السلبية ، بل هى المادة التى ماتنفك دائبة التغير مرحلة فى اثر مرحلة ، وكأنما هذه المراحل المتعاقبة « مجدول » بعضها فى بعض فى تيار واحد متصل ، ولذلك كانت حقيقة العالم « مادية » و « جدلية » : مادية فى طبيعتها جدلية فى تشابك خيوطها وعناصرها ، فقد كانت تستطيع تلك الحقيقة الكونية أن تكون مادية وساكنة ، لا مادية ومتطورة ، حتى اذا مارمزنا لها برمز « س » مثلا ، ظلت س الى الأبد هى س فلا تغير ولازيادة ولانقصان لكنها مادية ومتطورة ، بحيث تتحول « س » لتصبح « لا – س » أى لتصبح

شيئا غيرها ، ولنا الآن أن نسأل : هل يجرى هذا التحول ذو الخطوات « المجدول » بعضها فى بعض وفق قوانين ، وماذا تكون ؟

يقول أصحـــاب هذا المذهب ان قـوانين ثلاثة تضبط سير المادة فى تطورها الجدلى : أولها قانون تحول الكم الى كيف ، وثانيها قانون صراع الأضداد ووحدتها ، وثالثها قانون نفى النفى ·

اما تحول الكم الى كيف فمقتضاه أن التغيرات الكميـــة بالنسبة لصفة معينة ينتج عنه نشوء صفة جديدة يســـتحيل ردها الى الصفة الاصليه التى عنها نشأت ··

فالكائن البشرى يزداد نموا من حيث الكم · فيصبح عند مرحلة معينة من الزيادة رجلا بعد أن كان طفلا ، بحيث يستحيل أن يرتد الكائن الجديد الذى نشأ من تتابع الزيادة فى النمو الى الكائن الاصلى الذى كان ، وبذرة الشـجرة تتحول الى شجرة ، والواحد يزداد بالاضافة الكمية فيصبح اثنين ، بحيث تتغير خصائص العدد الجديد عن أن تكون مجرد مضاعفة لخصائص العدد الأول ، والا لقلنا عن صفة « الزوجى » التى تصف العـدد ، انها هى صفة « الفردى » مكررة مرتين ، واختصارا فان كل زيادة فى صفة ما من شأنها ــ عند حد معين ــ أن تجاوز كونها مجرد زيادةكمية ، لتصبح تغيرا فى الكيفية ذاتهـا ــ أى تصبح صـفة أخرى متميزة فى خصائصها من الصفة الأولى ·

اما قانون صراع الاضداد ووحـــدتها فمؤداه ان كل شىء مركب فى حقيقته من عناصر يضاد بعضها بعضا ، ومن ثم فهو دائما فى حالة من التوتر تميل به نحو التغيير والتحول ··

لأن الشىء المعين اذا ماكان مؤلفا من عنصرواحد متجانس لما كان فى بنيته الداخليـة مايدعوه الى التغير ، فنحن نخطىء فهم « الواحدية » فى الشىء الواحد ، اذا ظننا أنها التجانس الذى يخـلو من التناقض ، واذا رمزنا الى شىء ما برمز ، فلا ينبغى أن نقول انه « س » وكفى بل نقـول انه « س » و « لا ــ س ») فى وقت واحد ، ومنهذا التدافع الداخلى بين النقيضين تنشأ الحركة ، ومن ثم ينشأ التغير ، على أن تفهم الحركة أو التغير بأنها منبثقة من طبيعة الشىء نفســه ، وليست هى بالمفروضة عليه من خارجه ، لقد كان يقال ان الأصل فىالشىء أن يظل ساكنا حتى يحركه محرك ، فأصبح يقال ان الأصل فى الشىء أن يظل متحركا حتى يرغمه عامل خارج طبيعته على الوقوف والسكون ··· يصدق هذا على كل شىء ، وعلى كل فكرة ، وعـلى كل حالة نفسية ، وعلى كل نظام اجتماعى على حد سواء ·

فاذا كان صراع الاضداد داخل الشىء الواحد أو الحالة الواحـدةيولد الحـركة والتغير ، ثم اذا كان المضى فى هذا التغير الى حد معين يحتم أن يصبح الشىء شيئا سواه ــ لا من حيث الدرجة وحدها بل من حيث النوع أيضا ــ فان ذلك ان ضمن لنا سير التاريخ وتغير مراحله ، فلايضمن لنا أنيجىء التغير الى أرقى وأفضل وأعلى وأكمل ·

وهنا يأتى القانون الثالث : قانون نفى النفى ، الــذى يقضى بأن ينتهى النقيصان المتصارعان الى وحدة يذوب فيهـا التناقض وبزوال التناقض يصبح الوليد الجديد « أعلى » درجة من سابقيه ، لأن فيه ما كان فيهما ، ثم اضاف اليه تآلفا بعد تعارض ··

لكن هذا الوليد المتآلف بدوره سرعان ما تنشأ فيه الأضداد المتعارضـة وهلم جرا ، وهكذا ترى العالم يسير فى مراحـلمثلثة الخطوات · فحالة مثبتة ذات خصائص معينة ، تتلوها حالة تنفيها بأن تتحول الى خصائص جديدة مختلفة كيفا ، ثم يعقب هذا النفى نفســه حالة جديدة تنفيهـــا ، فتكون بمثابة نفى النفى ، وهنا نعود الى « اثبات » جديد ارتقينـا فيه عن « الاثبات » الذى بدأنا به السير ·

وقد نسأل : من أين جئنا بهذه القوانين الثلاثة التى تضبط سير العالم ، أهىتصورات ذهنيةأولية انبثقت من طبيعة العقل وفطرته ، كما كان بعض



ج · ديوى

الفلاسفة الآخرين يعتقدون فى وجود مبادىء فطرية فى العقل يجرى التفكير على مقتضاها ؟ أم هى استدلالات انتزعناها من مشاهدتنا الخارجية لمجرى التاريخ ؟ والجواب عند الماديين الجدليين هو هذا ، لا ذاك .

فليست مراحل السير الجدلى مقصورة على الفاعلية العقلية الصورية المنطقية وحدها – كما هى الحال عند هيجل – بحيث يكون الانتقال من « فكرة » الى « فكرة » بل هى مراحل فى سير الواقع المادى ، كما نستطيع أن نستدله من شواهد التاريخ وتطور الجماعات ..

وأصحاب هذه المذاهب يصفون مذهبهم هذا بأنه الفلسفة العلمية بمعناها الصحيح ، على انهم حين يصفونه « بالعلمية » فانما يستخدمون هذه الكلمة لتعنى « المادية » – وعلى هذا تكون « المعرفة العلمية » هى الموقوفة على الواقع المادى وحده ، مما ينتهى بنا الى النتيجة القائلة ان كل ظاهرة لابد من ردها الى أصلها المادى لتتم لنا دراستها دراسة علمية ، فالحالات العقلية والوجدانية ترد الى ظاهرات فسيولوجية ، وهذه بدورها ترد الى اصول لاعضوية ، وهكذا – على أن أهم ما يعنى به أنصار المادية الجدلية هو ردهم للتاريخ الى العناصر الاقتصادية وبهذا تصبح حقيقة الانسان لا فى وعيه بنفسه ولا فى تأمله النظرى الصرف – بل فى (العمل) أى فى نشاطه الاقتصادى ، لكننا لو تركنا هذا النشاط ينطلق على أساس الملكية الفردية ، نشأت بالضرورة طبقة تتجمع فيها رءوس الاموال وهى القلة القليلة ، ويصبح معظم الناس اتباعا لتلك القلة يخدمونها بعملهم وانتاجهم ، وبهذا يحدث لهذه الأكثرية «انسلاخ» يبعدهم عن نتائج عملهم ، فيبعدهم عن الحياة الطبيعية كما ينبغى أن تكون ولا علاج لهذا الا بأن تؤول وسائل الانتاج الى ملكية المجتمع كله ، فينتج المنتج لصالح الجماعة كلها ، وعندئذ تتحطم الحواجز بين الطبقات ، وتزول الفوارق ليذوب الكل فى طبقة واحدة .

تلك هى خلاصة الفلسفة المادية الجدلية ، التى لا نظن أن مجتمعا واحدا فى ارجاء الارض بأسرها ، قد خلا من التأثر بها تأثرا صغيرا أو كبيرا ، واذن فهذه ناحية أخرى من روح العصر ..

لئن اختلفت الناحيتان الرئيسيتان اللتان ذكرناهما فى أن الاولى تناولت روح العصر من جانب «المعرفة العلمية» ، على حين تناولتها الثانية من جانب « التاريخ والمجتمع » بما ينطوى تحتهما من سياسة واقتصاد ، فان الناحيتين معا تتفقان فى وجوب أن ينصرف اهتمام الفكر الى العلم ومنهجه



ج . ب . سارتر

وقضاياه وتطبيقه ، باعتباره أبرز معالم العصر اطلاقا ، ومثل هذا التركيز على العلم وعلى العقل وما يتبعهما من ظواهر كالتخطيط والتصنيع وانخراط الأفراد فى عمل واحد مشترك وضعت لهم خططه وأهدافه ، لم يكن ليمضى بغير تمرد ممن يحرصون على فردية الشخصية الانسانية ، وتمييزها من سائر ظواهر الطبيعة بالارادة الحرة التى تختار لنفسها وتكون مسئولة عن اختيارها ، ومن هنا نشأت فى بعض النفوس ثورة على العقل نفسه وعلى العلم وصرامة أحكامه وكان لهذه الثورة أكثر من صورة واحدة ظهرت بها ، فهنالك من لاذوا بالتصوف دون العلم ، وبالوجدان دون العقل ، وهنالك الشكاك الذين أخذوا يتشككون فى قدرة العقل على الوصول الى الحق ، وهنالك الوجوديون الذين أصروا على أن يكون الفرد – كل فرد – مسئولا عن اختياره ، ولا تتحقق هذه المسئولية بغير حرية اختيار .

نعم هنالك من لاذوا بالتصوف بمعناه الفلسفى ، وأعنى التنكر للعقل ومنطقه والركون الى مايسمى اصطلاحا «بالحدس» ، وهو المعاينة بالروح معاينة مباشرة . ولعل أميز ما يميز الحدسيين المعاصرين

لى أسلافهم القدماء – فكثير جداً من الفلاسفة المحدثين في التاريخ . منذ أفلاطون فنازلا عبر مدارج الزمن – هو ان القدماء كانوا يعدون حدسهم ضربا من الفعلية العقلية على حين ترى المحدثين اذ يلجأون الى ادراكهم الحدسي . يعدون ذلك ثورة عن العقل .

فهو عندهم من قبيل الفاعلية اللاعقلية القائمة على أساس الانفعال والتعاطف الوجداني والرغبة ، احتجاجا منهم على مايرونه طغيانا للعقل وللعلم على حياة البشر ..

ومن قبيل الثورة على العقل أيضا مذهب الوجوديين فيما يختص بطبيعة الانسان وحقيقته فلئن كان في مستطاع العلم والعقل أن يحكم على « الأشياء » بأحكام عامة تضم أفراد النوع الواحد في تعريف واحد ، فما كذلك الانسان ، لأن كل فرد يختلف بفرديته عن كل فرد سواه ، بحيث يصنع كل فرد حقيقته من مجموعة مايصدره لنفسه من قرارات يلتزم تنفيذها بازاء المواقف التي تعرض له . وليس بنا حاجة هنا الى ذكر الآثار البعيدة المدى في ثقافة عصرنا ، التي أحدثتها الفلسفة الوجودية في نظرتها الى الانسان وتحليل مواقفه ومشكلاته ، وحسبك نظرة الى الحركات الأدبية والمدارس الفنية في العالم كله ، لترى الى أي حد أصبحت لفتة الأديب ولفتة الفنان الى دخيلة نفسه ليتصيد منها مايخرجه للناس فردا متشخصا فريدا فان كان الناس على اختلافهم يتفقون عادة على « الموضوعات » الخارجية ، فهذه شجرة وتلك بقرة أعنى أنه اذا كان الناس يتفقون في حياة الصحو فهم انما يختلفون أشد الاختلافات حين ينظرون الى دخائل نفوسهم كما يحدث لهم في أحلامهم

ومن هنا اتجه رجال الادب والفن في حالات كثيرة الى مايشبه الاحلام من حياة الانسان .

وكان مما أيد الثائرين على العقل في فكر المعاصر ، النظرية الفرويدية في التحليل النفسي وغيرها من النظريات النفسية التي ردت نشاط الانسان الى مصادر خبيئة غير ظاهرة ، كالغرائز او اللاشعور أو ما الى ذلك .

فكم اديبا في القصة والمسرحية وكم شاعرا وكم مصورا جعل مادته الأساسية هي محاولة اخراج هذه الكوامن الدفينة في حياة الانسان لتظهر في الآثار الأدبية والفنية ظهورا يلقي الضوء على حقيقة الانسان !! ..

وأحسب أن من الخصائص التي قد يتميز بها هذا العصر – نتيجة للعلم بكل جوانبه : الطبيعي والاجتماعي والنفسي – أن أخذت تتسرب فكرة النسبية عندما ننظر الى القيم والى الثقافات ، فاذا كانت العلوم الطبيعية والانسانية على السواء لم تعد تأخذ بالقطعية الجازمة التي كان يظن انها تصف نتائج التفكير العلمي ، واذا كانت التحليلات النفسية قد مايزت بين الافراد على نحو لا تستطيع معه أن تقول ان « أحلام » هذا أفضل من « أحلام » ذلك ، فماذا ينتج عن هذه النسبية في نظرة الانسان الا ان تتعادل الثقافات المختلفة في قيمها مهما تنوعت اشكالها ، فأصبح الفن الافريقي كالفن الاوروبي أو الأسيوي من حيث الرتبة والقيمة ولم يعد حرج ان يستوحى من هنا فنا هناك وازداد اعتزاز الأمم المختلفة بتراثها وبتقاليدها وبفنونها الشعبية وبلغتها وثيابها وطعامها وشرابها ..

وهذه نتيجة تبدو – في ظاهرها – عجيبة ، لا تتفق مع أمارات التوحيد التي تدل على أن العالم – في نفس الوقت الذي تؤكد كل قومية شخصيتها المميزة – يسير نحو ان يكون مجتمعا دوليا واحدا .

واني لأتخيل راكب الصاروخ من صواريخ الفضاء التي تدور حول الارض في بضع دقائق أحيانه وقد نظر الى الارض تحتها فراها من بعيد كأنها هذه الصغيرة السابحة في فضاء الكون الفسيح ، يسأل نفسه متعجبا : أتكون هذه البندقة الصغيرة حاملة على ظهرها كل هذا التمزق والخلاف بين شعوبها ، الا ان اليوم آت عما قريب ، حين يتآخى المتخاصمون على صانع مشترك ..

والحق أن هنالك من الدلائل ماينبىء بهذا : فهو عصر يسوده العلم ، ومن شان العلم أن يوحد الناس على منهاج واحد ونتائج واحدة ، بل يوحدهم على أدوات للعيش واحدة تصدرها المصانع بالأعداد الكبيرة ، لتنتشر هنا وهناك ، فلا يكون فرق بين حضر وريف ، وكذلك هو عصر المؤتمرات الدولية التي تلتقي فيها الشعوب جميعا على آراء ينتهون اليها في معظم الحالات ليتم تنفيذها في كل أرجاء الأرض برضى من الجميع ، وهنالك جمعية الأمم المتحدة التي ان كانت قد أخفقت في مواضع فقد نجحت في مواضع أخرى ، وبخاصة في ميادين الثقافة والتعاون الاقتصادي والاجتماعي وما الى ذلك .

لكن العجب الظاهر سرعان ما يزول عنا حين ندرك أنه لا يرجى للعالم اخاء صحيح الا على أساس الشخصيات المستقلة لأممه ، بل لأفراده وعندئذ تختفي هذه الظواهر التي لا تنها الألسنة المعقبين على خصائص العصر من قلق وتمزق وشك وسخط

زكي نجيب محمود .



أفق جديد للفلسفة

دكتور فؤاد زكريا

• حضارتنا فى هذا العصر حضارة علمية ، ولذلك أصبح الواقع المحسوس مدار الفكر وأصبحت الملاحظة بالحواس أداة المعرفة .

• ولكن النظرة المتكاملة للانسان تقتضى كذلك أن ندخل فى حسابنا جوانب الفن والشعر والميتافيزيقا وطقوس العبادة فلنتحسس « المعنى » فى كل هذه الجوانب ولا نقصر المعنى على دنيا الوقائع الخارجية .

لايتمثل تقدم التفكير الفلسفي في كشف حقائق جديدة ، بقدر مايتمثل في القاء ضوء جديد على الحقائق الموجودة المعروفة من قبل • ذلك لان قدرة الفلسفة لا تمتد الى مجال الخلق والابداع ، وانما تنصب على التحليل والتفسير والفهم • واذا كانت عهود التفكير الفلسفي القديمة والوسيطة قد أخطأت في شيء ، فانما كان خطؤها في عدم ادراك هذه الحقيقة الاساسية ، بحيث توهمت أن الفكر وحده قادر على ان يخلق بقواه الخاصة معرفة جديدة وظنت أن العقل اذا مارس فاعليته على ذاته وحدها – في التفكير الفلسفي المجرد – كان كفيلا بأن يستخلص من ذاته علما كافيا بالعالم • على أن انتهاء هذه العهود الغابرة كان ايذانا بارتداد العقل الى صوابه ، وبادراك الفلسفة لحدودها ولطبيعتها الحقة :

وهى انها ضوء كشاف يلقيه العقل على ظواهر كانت موجودة من قبل ، او استمدت من احد المصادر المتعددة للتجربة البشرية ..

ومنذ ذلك الحين ، اعتادت أذهاننا أن تقيس كل فلسفة جديدة تبعا لقدرتها على تفسير جوانب متعددة من التجربة البشرية ، أو على القاء الضوء على مظاهر متباينة للنشاط الانساني •

وهكذا توجه الفلسفة في كل عصر أسئلتها ، وتحدد مشكلاتها ، على النحو الملائم لذلك العصر ذاته • أما ردودها على هذه الاسئلة ، أو حلولها لهذه المشكلات ، فليست في واقع الامر « لب » فلسفة العصر •

ان طريقة وضع المشكلة وصياغتها – اعنى طريقة النظر الى الحقائق المعروفة من قبل – هى التى تحدد روح الفلسفة ، وتعبر عن عبقرية العصر • وقد تظل المشكلة الفلسفية واحدة في مر عصور متعاقبة ، ولكن طريقة التساؤل ، واتجاه الذهن الباحث عن حل لها ، تختلف من عصر الى آخر ، ويعبر اختلافها هذا عما هو اصيل في روح كل عصر ..

فلكل فترة رئيسية من فترات التفكير الفلسفي أفكارها الخصبة القادرة على التوليد • وهذه الافكار ليست حلولا للمشكلات ، وانما هى الاطار الذى تصاغ فيه المشكلات وتتحدد خلاله معالم تفكير الفيلسوف • ففي العهد اليوناني منذ سقراط ، كانت فكرة « الغائية » و « الخير الاقصى » هي المحور الذى يدور حوله التفكير : ولم تكن هذه الفكرة تمثل اجابة محددة على الأسئلة التى تطرأ على ذهن الفيلسوف ، وانما كانت هى القالب الذى يشكل طريقة الفيلسوف في خوض المشكلات ويوجه حلولها .. وفي العصر المسيحى كانت معانى الخطيئة والخلاص واللطف الالهى – مثلما كانت معانى العقل والنقل ، والحكمة والشريعة في العصر الاسلامى – هى التى تلهب في الفلاسفة حماسة التفكير ، وعن طريقها صيغت المشكلات صياغة جديدة ، واكتسبت الحقائق المعروفة لونا لم يكن معهودا من قبل ، وكان من الضرورى أن تتأثر الحلول بهذه الوجهة الجديدة التى سار فيها العقل بفضل هذه الأفكار السائدة • وفي العصر الديكارتي أصبحت المشكلات تصاغ من خلال فكرة الذات والموضوع ، وثنائية الفكر والامتداد ، والتجربة الباطنة والظاهرة ، وصارت الفلسفة تنويعا لهذه النغمة السائدة ، أو عزفا على هذا الوتر الرئيسي •

الفلسفة من منظور جديد

فما هى الافكار التوجيهية السائدة في العصر الحالى ، وما هى القوالب الجديدة التى يشكل بها الانسان تجاربه المألوفة في هذا العصر ، لكى يمارسها على نحو يتلاءم مع طبيعة حياته الجديدة ؟ حول هذا الموضوع يدور كتاب المؤلفة الالمانية الاصل الأمريكية الجنسية ، سوزان لانجر Susanne K. Langer بعنوان « الفلسفة من منظور جديد Philosophy in a New Key

الترجمة الحرفية لعنوان الكتاب هى « الفلسفة بمفتاح جديد » ، والمفتاح المقصود هنا هو المفتاح الموسيقى الذى يتحكم في الروح العامة للحن .. ولما كانت الاستعارات الموسيقية غير مألوفة للقارىء العربى ، فقد آثرنا ان نستخدم في ترجمة العنوان تعبيرا مستمدا من مجال الرسم ، وهو تعبير « المنظور » ..

وقد ظهر الكتاب لاول مرة خلال الحرب العالمية الثانية ، وكانت الشهرة التى اكتسبها منذ ذلك الحين دليلا على أنه أشار بالفعل الى منظور جديد للفلسفة ، أو الى زاوية جديدة اذا تأملنا من خلالها مشكلاتنا المألوفة لأصبحت تبشر بعهد جديد من التفكير الخصب الخلاق •

ولكى ندرك طبيعة هذا المنظور الجديد ، ينبغى أن نتأمل أولا طبيعة الاتجاه الفكرى السائد في عصرنا هذا • ان حضارتنا في هذا العصر حضارة علمية قبل كل شيء • وفي هذه الحضارة العلمية أصبحت الفكرة التوجيهية المسيطرة على الاذهان هى فكرة « الواقعية » وأصبحت ملاحظات الحواس التى كان الاقدمون ينبذونها ويعدونها أساسا خداعا للمعرفة – هى أداتنا الرئيسية للاتصال بالعالم • انه عصر تسيطر عليه النزعة التجريبية ، وتعبر عن روحه تلك الفلسفات التى ترد كل شيء الى ما يمكن ملاحظته ، أو تحقيقه بالتجربة •

ومن هنا كانت الوضعية المنطقية معبرة عن شيء اساسى في حياة الانسان الحديث : هو رفضه الاعتراف بأى شيء سوى ما يتمثل للملاحظة بوضوح ، او ما يمكن تحقيقه بالتجربة على نحو حاسم • فكل مالا يمكن تحقيقه اوتفنيده ، هو في رايها كلام لا معنى له ، او « قضايا مزعومة » لايصح ان نصفها بانها خطأ او صواب ، لانها كلام يستحيل التفكير فيه ..

على أن صفة التجريبية أو الوضعية المتطرفة هذه ، في العصر الذى نعيش فيه ، انما هى انعكاس لنوع من الهزال الروحى للانسان الحديث : فمن نتائجها

أن يصبح الفن ، والشعر والميتافيزيقا ، مجرد تعبيرات عن انفعالات ومشاعر ورغبات خارجة عن عالم المعنى ، ولا تدل على أفكار ، وانما هى أعراض معينة للحياة الباطنة ، شأنها شأن الضحك والبكاء انها صيحات انفعالية ، تعبر عن مشاعر معينة لدى صاحبها ، وتثير فينا مشاعر مماثلة ، ولكنها لاتمدنا بأية معرفة ، ولا تفتح أمامنا أفقا جديدا فى فهم العالم أو الأنسان ، ولا تقرر فى واقع الامر شيئا له مدلول ٠

وهكذا تبلغ عقيدة «الوقائع» ، وعبادة التحقيق والملاحظة ، حدا يؤدى الى استبعاد اوجه للنشاط الروحى كانت لها فى حياة الانسان ـ وما تزال ـ اهمية قصوى ٠٠

وعلى ذلك فان أية نظرة متكاملة الى الانسان ـ اعنى نظرة تضم أوجه النشاط الانسانى كلها فى وحدة واحدة ، ولا تضع بينها حواجز أو تفرق بين مراتبها ـ ينبغى أن تدخل الفن والشعر والميتافيزيقا وطقوس العبادة فى عالم المعنى ، عالم التجارب التى تضفى ثراء على حياة الانسان ، وتوسع أفقه الروحى ، وتزيد من فهمه لنفسه وللعالم المحيط به ٠ ولكى يتحقق هذا الهدف ، فلزام علينا أن نعيد النظر فى فكرة المعنى والدلالة ذاتها ، وفى المجال الذى يصح أن يقال ان نشاطنا فيه يوسع نطاق معرفتنا وفهمنا للامور ـ أى أن نتأمل عقل الانسان ونشاطه الروحى من منظور جديد ٠

الرمز والمعنى

ان الانسان كائن يعيش فى عالم من الرموز والمعانى ، أكثر مما يعيش فى عالم من الاحساسات « ففى استطاعة شخص مثل هيلين كيلر ، حرم السمع والبصر ، بل شخص ٠٠٠ لايملك الاحاسة واحدة هى اللمس ، أن يعيش فى عالم أوسع وأغنى من ذلك الذى يعيش فيه أى حيوان يملك كل حواسه المرهفة !؟

وهكذا يمكن القول ان اهم ما يميز الانسان عن الحيوان هو قدرته على صنع الرموز ، وهى القدرة التى تتبدى اساسا فى اللغة ، التى خلقت للانسان عالما فريدا لايشاركه فيه كائن آخر ، وفتحت امامه أبواب السيطرة على الكون ٠ ٠ ان عملية صنع الرموز هى النشاط الرئيسى المميز للانسان ، وهى العملية الذهنية الاساسية التى تستمر بلا انقطاع ٠٠

واذا كانت عملية خلق الرموز واضفائها على العالم مستمرة لاتنقطع ، فليس لنا أن نقصرها على وجه واحد من أوجه فاعلية الذهن البشرى ، كالتفكير ، ذلك لان للذهن أوجه نشاط أخرى غير التفكير ـ وان يكن هذا الاخير هو أهم هذه الاوجه وأبعدها أثرا فى حياة الانسان ٠ وكل هذه الاوجه الاخرى حافلة بالمعانى ، وأن تكن هذه المعانى من نوع يخالف ذلك الذى ينتجه الذهن المفكر ٠ فالانسان فى سعى دائم الى التعبير عن نفسه ، واذا كان التعبير الفكرى هو أوضح مظاهر هذا السعى فليس معنى ذلك أنه الوحيد ، وانما يعبر الانسان عن نفسه فى مظاهر أخرى متعددة ، منها مايتم فى اليقظة ومنها مايتم فى المنام ٠ وقد يكون لنشاطه هذا أى غرض عملى ملموس ، لأن الطاقة الذهنية الفائضة ، والثروة المختزنة فى الروح الانسانية ستنطلق سواء أكان لانطلاقها هدف عملى أم لم يكن

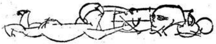
وعلى ذلك فان عالم المعانى أوسع نطاقا بكثير من عالم اللغة ٠ فمع اعترافنا بأن اللغة هى أهم مظاهر نشاط الذهن البشرى فى اتجاهه الى التعبير عن نفسه تعبيرا ذا معنى ، ينبغى أن نعترف فى الوقت ذاته بأن نطاق التعبير ذى المعنى ، فى الانسان ، أوسع كثيرا من نطاق اللغة ٠ ان الحلم ذاته قد يكون تعبيرا له معناه ، من خلال رموز معينة ، عن تجارب بشرية حقيقية ٠ وما كشوف التحليل النفسى بأثرها الا تأكيد لهذه الفكرة :

اعنى فكرة ضرورة ادخال الاحلام ضمن اوجه النشاط البشرى ذات المعنى والدلالة ، وعدم الاستخفاف بها او استبعادها بحجة أنها الخيلة جوفاء متخبطة لا دلالة لها ٠٠

صحيح أن تعبير الحلم لايقاس بمقاييس المنطق اللغوى ، لأنه لايتضمن « قضايا » يمكن تطبيق معايير التحقيق عليها ، غير أن المنطق اللغوى كما قلنا لاينتظم مجال المعنى بأسره ، وبالتالى فان معاييره ليست هى الحدود القصوى المعقولة ٠ وهكذا يتفتح أفق جديد ضخم أمام العقل البشرى فى اللحظة التى يبحث فيها احتمال كون عالم المعنى أوسع من عالم الفكر اللغوى أو المقالى discursive وحين يبدأ فى تأمل نواتج الروح البشرية على أنها تعبيرات لها معناها ، ولكن بطريقة خاصة غير لغوية ، عن تجارب انسانية أصيلة ٠٠ وليست مجرد رجوع الى حالة سابقة على المنطق ، أو مظاهر لعالم غامض مبهم من التجارب المجهولة التى لايدركها وعينا ، ولايمكن نقلها الى وعى الغير ٠

الشعائر والاساطير

فلنتأمل ما يحدث بين الشعوب البدائية حين يقوم أفرادها بنشاط مثل أداء الشعائر والطقوس ٠٠ ان هذا النشاط ليس فى هذه الشعوب لهوا ولا مرحا على الاطلاق ، وانما هو نشاط جاد تماما ٠٠ وقد يتخذ صورة قاسية عنيفة ، كما فى احتفالات الوصول الى سن البلوغ ، حيث يمر الشبان بمحن أليمة قد تودى أحيانا بحياتهم ٠ كذلك فانه ليس نشاطا يستهدف غاية عملية مباشرة فى حياة هذه الشعوب ، وانما هو أساسا محاولة بدائية ساذجة لفهم العالم والتماس التوجيه فى السلوك ، وهو مظهر لبداية التفكير الجاد فى العالم ، وعلامة على بزوغ التعبير الخلاق للناس



بالحياة . انه ينبثق عن حاجة أساسية لدى الانسان

وهو نشاط تلقائى صرف ، لا يدفعه شيء سوى النزوع الى التعبير الرمزى عن تجارب لا يمكن التعبير عنها بأية وسيلة أخرى .. فهو اذن حافل بالدلالة ، جدير بالانتماء حقا الى عالم المعنى ..

ومثل هذا يقال عن الاساطير : فهى ليست مجرد مظاهر لقصور العقل أو لسيادة الجهل فى شعب بدائى ، وانما هى محاولة للاطلال على الحياة والكون من خلال أفكار سياسية كالقوة والارادة والموت والحياة . وهكذا يرى الانسان البدائى فى كل موضوع يحيط به معانى رمزية ، فينسب الى هذا الموضوع دلالة صوفية ، ويراه بالفعل معبرا عن مخاوفه او آماله أو مثله العليا .

ان العالم يتحول ، من خلال الاسطورة ، الى مجموعة من المعانى الذاتية التى هى أساسا مظاهر لنزوع الذهن ، فى اول مراحله ، الى الفهم ..

ولو بحثنا فى أية أسطورة عن دلالات حرفية مباشرة ، لوجدناها بالطبع مدعاة الى السخرية . ولكن هذه الطريقة فى تأمل الأسطورة تفوت علينا فهم دلالتها الحقيقية ، وهى الدلالة « الرمزية » . التى تتحول فيها قوى الطبيعة الى رموز حافلة بالمعانى المعبرة عن أعمق ما فى النفس البشرية فى هذه المرحلة من تاريخها .

الميتافيزيقا

أما الميتا فيزيقا ، فقد قيل عنها انها لاتقرر شيئا ، وأكد كارناب Carnap وفتجنشتين Wittgenstein أن قضاياها ليست صادقة ولا كاذبة ، وأنها بالتالى تخرج عن نطاق عالم المعنى . وانه لعسير على الانسان ان يرى ميدانا كاملا من ميادين الفكر البشرى — هو فى الوقت ذاته واحد من أقدم ميادين هذا الفكر — يستبعد بهذه السرعة وهذه السهولة ، من مجال ماله معنى من نواتج الذهن الانسانى . فهل كان النشاط الذى مارسه العقل البشرى طوال هذه القرون ، والمذاهب العديدة التى عبر فيها عن أفكاره الميتافيزيقية — هل كان ذلك كله شيئا لامعنى له ؟ لنفرض أن قضايا الميتافيزيقا ذاتها تفتقر الى المعنى لان العقل لايستطيع تحقيقها أو تنفيذها — فهلا تكون لهذا النشاط ذاته بغض النظر عما يحرزه مضمونه من القضايا الخاصة ، دلالة ما ؟ ألا نستطيع أن نستخلص معنى من محاولات الذهن الدائمة خوض هذا الميدان ، بغض النظر عما يحرزه فى محاولاته هذه من النتائج؟ ألا يبدو لنا أن الفيلسوف الألمانى الأكبر « كانت » قد وضع أصبعه على حقيقة بالغة الخطورة ، حين قال فى السطور الاولى من تصدير الطبعة الاولى لكتابه الرئيسى « نقد العقل الخالص »

« ان للعقل البشرى هذا المصير الغريب ، وهو أنه فى احد انواع معرفته (يقصد الميتافيزيقا) تلح عليه أسئلة لايستطيع تجاهلها ، لان طبيعة العقل ذاتها تفرضها ، ولكنه ايضا لا يستطيع الاجابة عنها ، لانها تتجاوز جميع قواه ؟ » ..

فى هذه الأسطر القليلة . أدرك « كانت » « السر » وكأنى به يقول : لا تستهينوا بالميتافيزيقا مهما تخبطت ، ومهما عجزتم عن تحقيق قضاياها ايجابا أو سلبا ، اذ أن هناك « سرا » فى تلك القوة التى تفرض بها الميتافيزيقا ذاتها على نفس الاذهان التى تعلم أنها لن تصل فيها الى نتيجة ، وأنها ستنتهى حتما ، كغيرها من الاذهان السابقة عليها ، الى طريق مسدود . وما كان كتابه هذا باسره الا محاولة لكشف هذا السر ، وللرد — قبل قرن ونصف من الزمان — على محاولة استبعاد الميتافيزيقا من مجال النشاط الذهنى ذى المعنى .

ولو شئنا أن نعبر عن سر الميتافيزيقا بلغتنا الحديثة لقلت ان أهميتها كلها انما تكون فى « نزوعها » ذاته ، وفى سعيها الدائم الذى لايثبطه اخفاقها المستمر .. فهاهنا شيء لابد ان تكون له دلالته .. وما هذه الدلالة الا سعى العقل الى ملء جنباته بالمعانى ، التى لايستطيع أن يستمدها كلها من العلم .

ان العلم ، فى تقدمه المستمر ، يحول أفكارا معينة من مجال التأمل الميتافيزيقى الى مجال الوقائع ، ولكن عملية التحويل هذه تتناول نطاقا محدودا ، ، مهما أحرز العلم من تقدم ، لأن حركة العلم وسعيه الى المزيد من المعقولية دليل على أن كل شيء لم يتحول بعد الى وقائع علمية ، أعنى أنها دليل على أن للسعى الميتافيزيقى مجالا فى تجربة الانسان . صحيح أننا لو افترضنا أن العلوم كلها قد استقرت ، وأن اللغة البشرية قد بلغت حد الدقة الكاملة ، وأن حركة المعرفة قد توقفت لأنها لم تعد تجد ماتتجه اليه ، فعندئذ لن يعود للميتافيزيقا مجال . غير أن هذا افتراض للمستحيل ، وبالتالى فسوف تظل الميتافيزيقا تغطى تلك الأرض التى لم يمتد اليها ظل العلم بعد .

والأهم من ذلك ان « النزوع » الميتافيزيقى سيظل له مبرره ، حتى على الرغم من ادراك الانسان عدم جدواه : اذ ان من صفات العقل البشرى ألا يترك مجالا للتجربة دون أن يضفى عليه معنى ، وهو لا يقبل ان يترك « فراغات » خالية من الدلالة فى عالمه .. هذه هى طبيعته ، وعلى هذا فطر ..

الفن

والفن، ماذا نقول عنه ؟ أهو مجرد صيحات انفعالية ، ولكن على مستوى عال ، أم هو نظام رمزى يعبر عن معان تنتمى الى مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية ، ويكون تجربة أصلية تقف الى جوار تجربة التفكير اللغوى ، وينبغى أن تقاس بمقاييسها ؟

ان الفن أولا ليس تجربة تبعث اللذة أو ترضى الحواس مباشرة ، لأن لو كان ذلك لأمكن أن يتذوقه الجميع بمقدار متساو ، على حين أن الفن ، فى أيامنا هذه التى أصبحت فيها روائعه متاحة لأكبر عدد من الناس ، لايجد استجابة الا لدى القلة منهم فحسب ، على حين أن ما يبعث الرضا فى الحواس يلقى من الجميع نفس الاستجابة .

وفضلا عن ذلك ، فحسبنا أن نتأمل اتجاهات

الفن المعاصر لندرك أن الفن لايجلب في كل الاحوال لذة الحواس أو يبعث السرور في النفس · واذن فدلالة الفن لاتنقل الينا مباشرة ، لكي تدركها حواسنا على نحو ما تدرك موضوعاتها المألوفة · فهل تكون الأعمال الفنية ـ كما تقول نظرية التحليل النفسي ـ رموزا لأشياء محبوبة أو مرغوب فيها ، ولكنها ممنوعة أو محرمة علينا ، بحيث تكون هذه الأعمال تعبيرا عن رغبات لا شعورية تستخدم الموضوعات التي تمثلها أداة لتصوير الأخيلة الخفية في نفس الفنان ؟ ان نظرية كهذه لا تقوم أساسا للتفرقة بين العمل الفني الجيد والعمل الفني عند الفنان ، أو سبب اقبال الناس عليه ، ولكنها لاتمدنا بمعيار « للامتياز » الفني ، لأن ماتتحدث عنه انما هو سمات تظهر في أي عمل فني ، قيما كان أو تافها ·

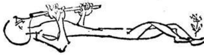
وأخيرا ، فليس الفن مجرد تعبير انفعالي عن ذات الفنان ، الذي يحس بمشاعر معينة ويبعثها فينا عن طريق اثارة مشاعر مماثلة في نفوسنا ·

فالرسالة التي ينقلها الينا الفن اعمق من ان تكون مجرد انفعال نتعاطف به مع الانفعال الاصلي للفنان ·· ان الفن يفتح لنا آفاق عالم من المعاني التي يعبر عنها بطريقته الرمزية على نحو فريد لا تشاركه اياه وسيلة أخرى من وسائل التعبير ·

ولو شئنا أن نتأمل الصفة الرمزية للفن على أوضح صورة ممكنة ، فلنركز بحثنا في الموسيقى التي وصفت بأنها فن الصورة الخالصة بلا مادة ، وبأنها الفن الذي لايستمد مضمونه من أي موضوع خارجي مباشر ·

ان لتركيب الموسيقى كثيرا من الخصائص التي تتيح استخدامها رمزيا ، وتقترب بذلك من طبيعة تركيب اللغة : فهي تتألف من وحدات منفصلة (هي أصوات السلم الموسيقي) ، يمكن الجمع بينها على أنحاء مختلفة كل الاختلاف كما أن لهذه الوحدات القدرة على أن يغير بعضها طبيعة بعض عند تجمعها ، كما يحدث للكلمات عندما تتجمع في بيت من الشعر مثلا · ومع ذلك فان هناك فارقا أساسيا بين الموسيقى وبين اللغة : اذ ليست للموسيقى مفردات ذات معنى ثابت ، لأن الاصوات والأنغام الموسيقية ليست لها أية دلالة ثابتة ، على عكس الحال في الكلمات اللغوية ·

واذن فالموسيقى هي عالم من المعاني المستقلة عن المعاني اللغوية ، ومن العبث أن نلوم الموسيقى على عجزها عن التعبير عن مشاعر كالحزن أو الفرح بنفس الدقة التي تعبر بها اللغة الكلامية عنها : اذ لو كانت الموسيقى تستهدف مثل هذه الدقة والوضوح لكان عملها مجرد ازدواج للوظيفة اللغوية ، في حين انها هي وسائر الفنون انما تكشف عن أوجه أخرى من عالم المعنى ، غير تلك التي تختص بها اللغة ··



ان الموسيقى لاتقبل « الترجمة » الى اللغة فهي اللغة جنبا الى جنب ·

فعلى أي نحو اذن تعبر الموسيقى عن عالمها الخاص من المعاني ؟ انها تعبر عنه بطريقة رمزية : اذ أن القالب أو الصورة form التي تصاغ بها الموسيقى انما هي العنصر الاساسي في تركيبها فتاريخ الموسيقى انما هو تاريخ الابتعاد التدريجي عن الاتجاه التعبيري المباشر ، والاقتراب من المثل الأعلى للصورة الكاملة · وازدياد أهمية القالب أو الصورة يدل على أن صلة الموسيقى بموضوعاتها ليست صلة محاكاة مباشرة : اذ أن المرء لايكون بحاجة الى اصطناع صورة أو قالب معين لكي يحاكي مباشرة موضوعا خارجيا يتمثل أمامه ، أو لكي ينقل الينا انفعالاته الذاتية · أن مادة الصوت الموسيقي وصورته تنفيان عنه تماما فكرة محاكاة الموضوعات الخارجية · أما المشاعر التي تعبر عنها الموسيقى ، فليست هي المشاعر الذاتية للفنان وحده : فالرموز الموسيقية تكشف لنا عن عالم من المعاني أشمل من ذلك كثيرا · انها تكشف عن مدى معرفة الموسيقار بالنفس البشرية ومشاعرها ، الموسيقى معبرة عما هو أزلي ، وعما يتجاوز الفرد واللحظة والمناسبة · انها تقدم الينا نوعا من الاستبصار والمعرفة الجديدة بعالم المشاعر في ذاتها ، ذلك العالم الذي يمكن القول بأن أبوابه تظل مغلقة أمام أنواع التعبير الاخرى ، كالتعبير اللغوي مثلا · فالانفعالات التي تنفذ الى ماهيتها بفضل الموسيقى ليست انفعالات فردية أو ذاتية ، وانما هي « الصورة المنطقية » للانفعالات (ان جاز هذا التعبير) ، كما تتكشف لنا من خلال هذا الوسط الخاص من وسائط نقل المعاني الى الاذهان ·

ففي الموسيقى اذن يجد المرء تأييدا واضحا للرأي القائل ان اللغة ليست هي الوسيلة الوحيدة لمعرفة المعاني ، وان الوظائف اللغوية لا يتعين ان تتكرر بالضرورة في الوسائل الأخرى لهذه المعرفة · لأن هذه الوظائف ليست نهائية ولا مطلقة ··

واذا كانت اللغة تعبر عن وجه معين للواقع ، فان الفنون ، ولاسيما الموسيقى ، تعبر عن أوجه أخرى لا يمكن كشف النقاب عنها على أي نحو مخالف · ان حدود اللغة ليست هي آخر حدود التجربة البشرية · وقد تعجز اللغة عن الوصول الى تجارب معينة ، وتظل للذهن مع ذلك وسائله

الخاصة في الوصول الى هذه التجارب .. ومن الواجب أن تفسح نظرية المعرفة مجالا لهذه الوسائل الاخرى ، كالفن ، والموسيقى بوجه خاص ، اذا شاءت هذه النظرية أن تكون شاملة لكل أطراف عالم المعاني .

أزمة الانسان الحديث

فما الذي يترتب على اتساع نطاق نظرية المعرفة الى الحد الذي يتيح لها استيعاب المعنى الفني في داخلها ؟ ان أفقا جديدا يتجلى لنا عندما نتخلى عن تلك النزعة العملية المتطرفة ، التي تكون فيها نظرية المعرفة مجرد نقد للعلم ، مقيد بحدود اللغة وبالمظاهر « الخارجية » لتجارب الانسان . في هذا الافق الجديد يتسع نطاق المعاني التي تتناولها الفلسفة ، فيشمل التجارب « الداخلية » التي تنقلها الينا نظم رمزية أخرى غير اللغة . وعندما نتحرر من اسار اللغة وشروط صحة التفكير المرتبط بالصيغة اللغوية ، يتسع نطاق حياتنا الروحية ذاتها الى حد لم يطرأ ببالنا من قبل .

ان الانسان الحديث يعيش في أزمة روحية وحضارية : فالحياة الآلية قد ضيقت نطاق عالم المعاني الذي يعيش فيه ، وأفقدته الاحساس بتلك الرمزية الحيوية التي تحفل بها الطبيعة . ذلك لأن مجتمع المدنية الصناعية قد فصل الانسان عن الطبيعة فصلا كاد أن يكون تاما ، فلم تعد تجربته تتضمن الاحساس بالقوى الطبيعية المباشرة وبما تنطوي عليه من رموز تثرى حياته الروحية .

انه يعيش في عالم صنعه هو ، بكل تفاصيله ، وبالتالي فقد كل دلالة رمزية له ، لان ما يصنعه الانسان يتكشف كله له ، ولا يعود فيه سر ، ولا غموض ، ولا يصلح لكي يتخذ رمزا لمعنى غير مباشر ..

ولم يعد العمل الذي يمارسه الانسان موقظا لذهنه أو مثيرا لخياله : والا فأين الخيال في حياة الصانع الذي يدير مسمارا معينا ، ملايين المرات ، كل يوم أمام الرصيف المتحرك في مصنعه ؟ وأين المعاني الموحية في عمل كاتب السجلات الذي يتلقى كل يوم ألوف الاوراق ويقتصر نصيبه في العمل الاجتماعي على ترقيمها برقم مسلسل ؟ ان معين الخيال في هذا النوع من الاعمال ، الذي تحفل به الحضارة الحديثة ، لابد أن يجف وينضب . وليس من قبيل المصادفة على الاطلاق أن تنتشر في هذا العصر فلسفة ترى في التحقيق الواقعي معيارا نهائيا « للمعنى » وتتخذ من القضايا اللغوية ميدانا أوحد لنشاط الذهن ، وتصف كل ماعدا ذلك من نواتج الروح بأنه من قبيل الانفعال الغامض الذي لا يقبل التعبير عنه ، الذي يظل الى الأبد متخلفا عن ركب العقل الظافر ..

ان مثل هذه الفلسفة انما هي المقابل الفكري لحياة حضارية خلت من كل محتوى رمزي حي ، وانفصل فيها الانسان عن الطبيعة حتى لم يعد يرى منها الا أشباحا من صنعه هو ..

على أن نفس الحضارة التي اقتلعت الانسان من جذوره الطبيعية ، كفيلة في الوقت ذاته باثراء حياة الروح على نحو لم يحلم به الانسان طوال تاريخه من قبل : فالانتاج الصناعي الذي يهدد بأن يحيل عمل الانسان الى نشاط آلي يقتل كل خيال خلاق ، هو ذاته الذي يمنح الانسان من الفراغ ما يتيح له تنمية أسمى مواهبه وأرفعها . والآلات التي تحجب عن الانسان وجه الطبيعة هي ذاتها التي تضع في متناول يديه ، في سهولة ويسر ، روائع الانتاج الثقافي والفني ، كما تراكمت على مر الاجيال .

وهكذا فان لحياة الانسان الحديث وجها آخر ، غير ذلك الوجه الذي يقيده بعالم الوقائع المحققة ويرى فيه المجال الوحيد لنشاطه الفعال .. في ذلك الوجه الآخر يتسع أفق العقل البشري ، ويمتلىء بشتى أنواع التجارب التي تسهم كلها في فتح ابواب المزيد من المعاني أمام الانسان ..

واذا كان الامل الاعظم للبشرية ، في كفاحها الحاضر ، هو أن تتخذ من الحضارة الصناعية الحديثة أداة لاثراء حياة الانسان بدلا من افقارها ، فلا جدال في أن الفلسفة الجديدة بأن تعبر عن هذا الأمل ، هي تلك التي تفتح أبوابها أمام شتى ألوان التجارب البشرية ، من شعر وفن وتأمل ، وترى في هذه التجارب كلها محاولات ، على ألوان التجارب البشرية ، من شعر وفن وتأمل ، محاولات لها دلالتها ومعناها ، لان عالم المعنى والدلالة في الانسان أوسع وأرحب من أن تستوعبه اللغة العلمية وحدها .

« فؤاد زكريا »





قوّة الأشياء

لسيمون دى بوڤوار

عبد الفتاح الديدى

● الأشياء هى مصدر النماء والحياة فى كل ما أقول ، وهى أيضا مصدر الصدق .

حين أحب أن أقول أى شىء يجب أن أرتبط بالأشياء . بل يجب أن أؤرخ للأشياء . فالأشياء هى مصدر النماء والحياة فى كل ما أقول . وهى أيضا مصدر الصدق . واذا شئنا أن نصل الى مستوى التعبير الصادق ينبغى أن نقطع شوطا طويلا فى معاشرة مباشرة وحقيقية للأشياء . اذا شئنا أن ننفذ الى المعنويات ينبغى أن نمارس الأشياء ممارسة جادة . يجب أن نزاول حرفة تملى المرئيات وامعان النظر فيها ويجب أن نستبصر جزئيات المشاهد جزئية جزئية حتى نصعد الى الدلالات . وخطأ

الفلسفات المادية انما يأتي من الارتباط الحسي بالمرئيات مع املاء رغبات العين على هذه المرئيات ومع التوقف عن اكتشاف الدلالات • وخطأ الفلسفات العقلية انما يأتى من البدء بالمدركات لكى نهبط منها الى عالم الحياة والواقع •

وكلا الطريقين خاطىء • واستطاع الفكر الانسانى ان يجد سبيلا آخر بعد جملة من التجارب فى حقول الفن والأدب والحضارة •• استطاع أن يعيد هذا الفكر روابطه بالعالم ممثلا فى الاشياء التى تحيط بالانسان •• وبدا من هذه النقطة يستجلى معالم الأشياء من اجل الشروع فى اكتشاف الدلالات •• ومن ثم تصبح لهذه الدلالات علميتها من ناحية انحصارها فى نطاق الموجودات ، وتصبح لها شرعيتها من ناحية استقائها من عناصر حقيقية ذات ضرورة وذات ثبات ••

قد يخطر على بالنا أن ثمة نزعة طبيعية أو سلوكية فى هذا الموقف الجديد تجاه الأشياء غير أن النزعة الطبيعية هى حكاية الواقع الخارجى كما هو مثلما فعل أميل زولا فى رواياته • والسلوكية هى ربط مجالات الفكر والشعور بالعلامات التى تنكشف فى السلوك الظاهر ، فالنزعة الطبيعية من جهة قد أضاعت على نفسها ادراك حقيقة الروابط الانسانية • على حين أن السلوكية من جهة أخرى قد أهملت الوعى فأهملت بالتالى كل قدراته وامكانياته وأوجه تعامله مع الأشياء المحيطة • أما موقف الفكر الغربى المعاصر فيصدر عن اتجاهات جديدة مبنية على فلسفة الظواهر ومفاهيمها

ثورة هوسرل

وكى ندرك مدى التغييرات التى شملت الفكر المعاصر من هذه الناحية علينا أن نتبين الثورة الكبيرة التى أحدثها هوسرل (١٨٥٩ – ١٩٣٨) بادئا من الكوجيتو • وهو المبدأ الديكارتى: أنا أفكر ،فانا اذن موجود واذا كان ضروريا أن نفهم معنى «أنا أفكر» فمن الضرورى أن نحدث تغييرا شاملا فى وجودنا بأكمله • ولا بد أن نرفض أية فلسفة تعتمد على وجهة بعينها من وجهات النظر • لأنها قد تكون مليئة بالأحكام القبلية • التى لم يستمدها الانسان من تجاربه ، وأما الفلسفة الظاهرية فتحاول البدء من مرحلة سابقة على كل وجهات النظر ، اذ تبدأ بمجموع مايتقدم من الحس قبل أن يتكون لدينا أى تفكير نظرى متكامل ، وذلك نبدأ بما يمكننا أن نراه وأن ندركه مباشرة •

فالتفكير الواقعى لا يبدأ من الكوجيتو ، أى انه لايبدأ من باطن ، وانما يبدأ من الأشياء • انه يبدأ من التجربة المهوشة التى لم تتضح بعد فى صورة هذا الشيء أو ذاك • فهذا التفكير هو الذى يظفر بالكوجيتو فى الطريق • انه يحصل عليه بالتقدم المستمر فى توضيح الصعوبات التى تصادفه •فكلما تقدم الانسان فى استبصار ماحوله تبين له أكثر فاكثر أن عبارة « أنا أفكر » لاتحمل أى معنى اذا هى قامت وحدها • ذلك ان الأنا المفكر ليس حقيقة منفصلة تشرع فى وصل نفسها بالعالم الخارجي • بل انه مجرد منحى من مناحى الوعى • والوعى لايكون الا وعيا بشىء • ولما كان الكوجيتو أحد مناحيه فانه يحمل الى جانب الفاعلية الفكرية – الموضوع الذى تنصب عليه تلك الفاعليه أعنى أن الأنا المفكر يحمل فى نفسه موضوعات فكرة والأنا المتعالى هو ماهو بسبب ارتباطه بالأشياء التى يعنيها

وبذلك اضاف هوسرل الى الكوجيتو (أنا أفكر) الشىء الذى هو موضوع التفكير ، وجعل الفكر بموضوعاته اصيلة اصالة الكوجيتو ذاته ، فلا يقول قائل « أنا أفكر » الا اذا تضمن قوله هذا ان ثمة عالما يفكر فيه ••

قوة الأشياء

وحينما ألفت سيمون دى بوفوار كتابها « قوة الأشياء » أرادت أن تنحو فيه نحوا « ظاهريا » • بالمعنى الذى أسلفناه ، أرادت أن تجعل من التحليل « الظاهرى » للأحداث والوقائع التى تمر بها منهجا تترسم به أشكال حياتها وملامح وجودها • لم تشأ أن تؤلف عملا فنيا ولم تعمد الى جعل كتابها عن بعض مراحل حياتها المتأخرة احد الأعمال الفنية •

فكلمة العمل الفنى توحى اليها بمعنى التمثال الملول فى حديقة احد البيوت •• انها كلمة تجرى على ألسنة الذين يقتنون التحف أو الذين يستهلكونها ولكنها لاتدخل فى مصطلحات الخالقين المبتكرين •• وكتابها كما تقول هى نفسها ليس قطعة فنية وانما هو حياتها فى اندفاعاتها وقفزاتها واحزانها ••

هذا الكتاب الذى ألفته هو حياتها اذ تحاول أن تقص رواية نفسها بغير أن تكون هذه الرواية مبررا للطلاوة والأناقة • وقد خضعت فى كل رواياتها للموضوعية بقدر مستطاعها

وتبدأ سيمون دى بوفوار قصتها فى هذا الجزء الثالث من رواية حياتها بتأكيد معنى التطور فى كيانها الذاتى وفى مغامرتها الفردية مع محافظتها الدائمة على الحياد ازاء الوقائع • وحيادها يقتضى منها أن تعلن آراءها واعتقاداتها ووجهات نظرها واهتماماتها والتزاماتها • فهذه كلها بعض الشهادة اللازمة التى تحملها فى قلبها ابتداء من استمساكها بهذه الشهادة •

والواقع أن هذا الكتاب « قوة الأشياء » سجل حافل بأحداث خطيرة • ويكشف فى عمومه جملة

تجارب لشخصيات معروفة ويروى الكتاب فى سهولة ويسر وقائع شتى منها العاطفى ومنها السياسى ومنها الأدبى ومنها التحليل الاجتماعى · وأهم من هذا كله أن الكتاب يصور شخصية هذه المرأة المفعمة بالتجربة والفكروهى تصادف ألوانا شتى من خلجات الضمير · انها تواجه فى هذا الكتاب أشق مهمة وهى مهمة استخلاص ماهيات الأحداث ودلالات الأشياء المحيطة بها بعدطول امعان وتمل : انها تواجه فى براعة مهمتها ككاتبه فتقول

« لم اعتقد اطلاقا فى سمة القداسة الخاصة بالادب ··· كان ايمانى بالله قد مات وأنا فى الرابعة عشرة ·· ولم يحل شىء محله ·· ولم يعد المطلق عندى الا بوصفه سلبا او كافق غاب الى الأبد ··

وكنت أتمنى أن أصبح أسطورة مثل اميلى برونتى وجورج اليوت · ولكننى كنت على يقين قوى بأننى اذا سبلوا عيناى مرة فلن يكون ثمة ما يمسك بعرى هذه الأحلام · سأمضى مع زمنى مادمت سأموت · ولن تكون هناك طريقتان للموت ولذلك تمنيت أن يقرأ مؤلفاتى كثير من الناس أثناء حياتى وأن يقدرونى حق قدرى وأن يحبونى ·أما الأجيال القادمة فلم أكن أعبأ بها أو كدت ألا أعبأ بها ·

وارتباط الكاتب بالجيل الذى يعيش له ويعيش بين أهله مسألة عالجها سارتر بوضوح فى الجزء الثانى من المواقف فى كتاب : ماهو الأدب؟· وسارتر لم يشأ أن يتخلى عن التوجه بكتاباته الى أهل عصره وعن تقديم انتاجه الى بنى زمنه · واهتم بأن يجعل من مؤلفاته شيئا حيا فى أذهان معاصريه ·فان الخلود لايعنى شيئا بالنسبة اليه ·· هذا من ناحية · ومن ناحية أخرى انه لا يحس بأية متعة فى اثارة انتباه الاقوام الذين سيعيشون على الارض فى العصور القادمة ·

لايجد سارتر اى متعة فى ان يصبح مادة من مواد التاريخ ·· حسبه ان يحقق رسالته ككاتب بين ابناء هذا العصر ··

وسيمون دى بوفوار أرادت نفس الشىء · ولعلها شاءت أن يجىء هذا الجزء من ترجمة أحداث حياتها سجلا حافلا بشتى انطباعاتها عن الشخصيات التى قابلتها والوقائع التى عاشتها والظروف التى مرت بها · وأهم شىء هو أن تعكس هذه الصفحات ملكتها فى اكتشاف الدلالات التى لاتبوح بها الحياة الابعد مخالطة جادة طويلة لكل مضموناتها وملامحها واسقاطاتها المتكررة · انها لا تهتم بما يأتى فى الأزمان القادمة من أنواع التقدير والاعجاب بشخصها ، المهم فى نظرها هو أن تقوى على التقاط التعابير فى الأشياء والحركات من حولها · لاشك ان هذا هو ماسوف يحتل مكانة أولى لدى أبناء الأزمنة القادمة · لاشك أن الناس ستعنى عناية خاصة بما تعطيه هذه المذكرات من الدلالات على أشياء كثيرة مما يجرى بيننا هذه الأيام · ولكن ليس هذا هو الهدف الأكبر الذى تسعى اليه سيمون دى بوفوار · انها تود على العكس من ذلك ألا تؤدى وظيفة تاريخية · لا ترغب الكاتبة فى أن يصبح كتابها سجلا لوثائق خطيرة عن أشهر فلاسفة هذا العصر وفنانيه ومفكريه · انه كذلك ولاشك · ولكنها لا تريد له أن يلعب هذا الدور وتتمنى أن تكون قدرتها على التقاط العناصر الأصلية والدلالات الراسخة فى أعماق الوقائع والأحداث قد بلغت مستوى التشويق لأبناء هذا الجيل · تريد سيمون دى بوفوار أن تجعل هذه المسائل حية فى أذهان قراء هذا العصر من الشباب · أوبعبارة أخرى تريد الكاتبة أن تنقل الى الناس تجارب صاقة وثمينة فيها كل أصداء الواقع وأعماقه ودلالاته ·

تشييع الأشياء

ونستطيع ان نكتشف أبعاد هذه التجربة التى تلقيها سيمون دى بوفوار بين أيدينا حين نستطلع ماكتبه جان بول سارتر أيضا فى الجزء الاول من الموقف عن الانسان والأشياء · كان سارتر يعلق فى هذا المقال على كتاب فرانسيس بونج عن تشييع الأشياء · وفى هذا المقال يضع سارتر النقاط فوق الحروف فيما يتعلق بخضوع الانسان للمؤثرات الشيئية التى تحيط به · ان بونج يريد فى كتابه عن تشييع الأشياء أن يبلغ مرحلة التأمل عن طريق النظر المتصل فى الأشياء المحيطة به · ويقول بونج ان تسمية الأشياء هى أهم دعامة من أجل سلامة التامل · ولا بد أن تشمل التسمية كل مايلقاه المرء فى الطريق · والأشياء حاضرة هناك تنتظر · انها ترنو الى التعبير · انها تتوقع تسميتها فى حماس · ولهذا تعد التسمية فعلا ميتافيزيقيا ذا قيمة مطلقة · ان التسمية هى وصلة الربط القوية الحاسمة بين الانسان وبين الشىء ·

وهنا تفقد المثالية والمادية كل دواعيها وتصبح غيرذات موضوع · فنحن هنا أبعد ما نكون عن النظريات وأقرب مانكون الى الأشياء · بل نحن هنا فى قلب الأشياء ذاتها · لذلك نشعر من جديد فى هذا الموقف عبارة ساذجة استخدمتها كل الفلسفات الأصيلة لدى ديكارت وبرجسون وهو وهى عبارة : « فلنتظاهر باننا لا نعرف شيئا ··

هكذا استطاع بونج أن يجعل التفكير الظاهرى أرضية لكلامه عن الأشياء والمحسوسات والمسميات والواقع أننا نلمس هنا نفس الظاهرة التى نلمسها فى كل آداب القرن العشرين وفنونه كما يقول سارتر ·

ان آداب القرن العشرين وفنونه تسعى من أجل احالة العمل الفنى ذاته الى طبيعة ·· انها ترفض أن تجعل منه ترجمة للطبيعة ·· كذلك ترفض هذه الآداب وهذه الفنون أن تجعل من العمل الفنى ترجمة حرة للطبيعة ·· انها تنزع نحو احالة العمل الفنى الى طبيعة قائمة بذاتها ··

ونلاحظ هنا أن الشكل نفسه يستحيل فى كثافته الى شىء · ويلعب المحتوى فى العمل الفنى دور الحرية العميقة فى جوف المسميات · أيا ماتكون القصيدة التى نحاول حذفها فانها تستكمل وحدة عالمها بمجرد الفراغ من بنائها · أوبمعنى آخران كل شىء لا يعدو أن يكون سوى تعبير ما دامت الأشياء ترنو فى ذاتها نحو الاسم كما ترنو الطبيعة فى نظر أرسطو الى الله · كل شىء يؤدى التعبير أويعبر عن نفسه أويبحث عن وسيلة للتعبير عن نفسه ، والتسمية هى أكثر الأفعال انسانية وهى أيضا حلقة الوصل بين الانسان والكون ·

ويمكن أن نقول فى النهاية ان النظرة الحسية الى الاشياء هى التى تستطيع فى النهاية أن تفطن الى قابلية الأشياء للدلالات · أوبتعبير أدق أن الدأب على تأمل المرئيات هو الذى يدفع بهذه المرئيات الى اثارة تعبيراتها المعنوية وهكذا يستطيع الانسان الذى يوالى الامعان فى الأشياء أن يكتشف غمزات دلالاتها فى كل أفق وعند كل منحنى · ان توالى الدأب على النظر الى الأشياء هو الذى يحيل عالم المادة الحسية الى عالم من المعانى وهو الذى يضمن لهذا العالم الجديد ألا ينحو نحو المثالية التقليدية لسلامة أرضيته وشدة التصاقه الأولى بالمرئيات الصادقة ·

والواقع أنه لايكفى أن نتصور أجسادنا كمركز لكل التحركات الحديثة فى الحياة · فان أجسامنا نفسها تتعلق بالأشياء الخارجية · ولا نستطيع من ناحية أن نستحث عناصر الوقدة الذهنية والالتماع الفكرى بغير أن نتشابك مع معطيات الحس · وكان الفيلسوف الفرنسى جاك ماريتان (الذى يعيش الآن بأمريكا) يبقى زوجته « رئيسة ماريتان » جالسة طوال ندوته على أريكة ممتدة فى تراخ وتكاسل · وكان يدفعها الى البقاء ساعات الحديث فى جلستها المتراخية بملابس شفافة وبشعرها الفاحم الطويل الى جانبها · ولا يلبث النقاش أن يدور فى مسائل الدين والثقافة والأدب والفن والفلسفة وتبقى رئيسة ماريتان فى جلستها الهادئة ترنوالى الجالسين بعينيها الجميلتين الواسعتين ·

وكان جاك ماريتان يعتقد اعتقادا قويا أن الفكر يعتمد اساسا على الوقدة الذهنية ·· والوقدة الذهنية لا يشعذها ويستحثها سوى الوجد الحسى البحت ·· وكلما انطلق الناس فى آفاق الفكر كانت أعماق الحس خير قرين لوقدة الذكاء العقلى ··

ومن ناحية ثانية لايمكن أن نكتشف وحدة أجسامنا الا خلال اكتشافنا للوحدة التى تسكن الأشياء المحيطة بنا · اننا لانستنفد معنى أى شىء عندما نعمد الى تحديده بوصفه متعلقا تعلقا ترابطيا مع أجسادنا ومع حياتنا · لن نقوى على ادراك وحدتنا الداخلية أو الذاتية أو العضوية الا بالمقارنات بين وحدات الأشياء المرئية · ولا تبدو لنا أيدينا وعيوننا وأعضاء الحس لدينا كأدوات غيار أو كأدوات قابلة للاستبدال الا اذا اتخذنا من الأشياء نقطة ابتداء لنا ·

تعبير الأشياء

ولا شك فى أن الأشياء تتمثل لنا فى صورة عدو غريب · فهى لا تشارك فى أية محادثة ولا تعدو أن تشبه الآخر المستمسك بتلابيب الصمت الجامد · فالاشياء على حد تعبير موريس ميرلوبونتى هى نفس تتهرب منا كما تتهرب منا ملاطفة الشعور الغريب · وتتقدم الأشياء كما يتقدم الينا العالم كوجه مألوف فى حياتنا ندرك تعبيره فى التو ·

والواقع أن الشىء لابد أن يتجمع فى ألوان وظلال تعمل على تكوينه وتعين على التقاط التعبير المعنوى الخاص به · ولعلنا ندرك هنا كيف تؤدى أقل لمسات المصور بريشته للوحة الى تغييرات كبيرة · ان اللمسة الطفيفة باللون تؤدى الى تغيير النظرة تغييرا تاما ·

وقد حاول المصور سيزان أن يلتقط تعابير الأشياء مباشرة فى مطلع شبابه · كان يعمد الى تصوير التعبير أولا وقبل كل شىء · ولهذا السبب عينه فشل سيزان فى مهمته وأفلت منه التعبير · وعرف سيزان شيئا فشيئا أن التعبير هو اللغة التى يتحدث بها الشىء نفسه وأن التعبير يولد مع تكامل هيئة بنائه واتساق قالبه ·

ويعد فن سيزان محاولة لربط ملامح الاشياء والوجوه عن طريق تأسيس تكاملها الشكل المحسوس ··

يهتم سيزان اهتماما خاصا بوصل الملامح الشيئية والملامح الخاصة بالوجوه عن طريق استكمال قوالبها البنائية · وهذا هو ما تفعله الطبيعة نفسها

في كل لحظة دون أن يستغرق ذلك منها أى مجهود ولهذا يقول عنه نوفوتني في كتابه عن مشكلة الانسانية في علاقتها بفن سيزان ان مشاهد الطبيعة عنده تنتمى الى عالم سابق لم يكن الناس قد ظهروا فيه بعد .

ولم ينجح سيزان في التقاط التعبيرات لأنه تخطى الأشياء وفقا لتفسير موريس ميرلوبونتي . لابد أن يصمد المرء أو الفنان أمام المرئيات الحسية والأشياء القائمة أمدا طويلا من أجل استخراج مكنوناتها واستلهام معنوياتها . اننا لانستطيع أن نعمد الى التقاط التعبيرات اذا اجتزنا نطاق الأشياء ، لابد من اجتيازه بعد استنفاد كل طاقاته وجوانبه ، لابد من الالتصاق بالأشياء وقتا كافيا لترسيخ المحسوسات في الوعي واكتشاف معنوياتها وهي تتأدى من نفسها تلقائيا كلغة تؤدى بالمران الى فتح كنوزها واخراج محتوياتها وابراز دلالاتها .

وهذا هو الموقف الذي يعتمل في قلب سيمون دي بوفوار . لقد أرادت أن تقف مدة طويلة أمام الأحداث والوقائع من أجل الدفع بها الى التعبير من تلقاء نفسها ومن أجل اختراق الحدود عن طريق الكشف عن مقومات الدلالات والتعبيرات وقد شاءت في كتابها عن قوة الأشياء أن تشعل النار في كل الحماقات والمبتذلات أولا بأول وأن تفسح المجال أمام الدلالات المعبرة القوية التي تصمد بما أوتيته من امتداد في أعمال الحس والواقع .

وهي لا تكتفي بأن تكشف عن وقائع التاريخ والسير والاحداث . انها تود أن تبين للقارىء أسلوبها في استخدام اللغة والكلمات . وهي لاتفتأ تعيد الى ذهن القارىء أهمية الالتفات الى طبيعتها الخاصة بها وحدها في استخدام العبارات وتقارن بين نفسها وبين فرانسواز ساجان مقارنات تفضح طريقتها في معالجة اللغة . وهي لاتشير الى أنها تستخدم اللغة استخداما مغايرا لاستخدام الناس لها . بل تشير الى أن الآخرين يستخدمون اللغة استخداما مغايرا لاستخدامها هي شخصيا .. وهي لا تلبث أن تستشعر الخجل من جراء ذلك . وتتعمق أحساسها بذاتها ككاتبة وصاحبة مهمة فكرية فتقول :

كنت قد عودت نفسي على الحياة داخل بشرتي بوصفي كاتبة . وقلما صرت أنظر الى هذه الشخصية الجديدة قائلة : انها أنا . ولكنني كنت أسر لرؤية اسمي على صفحات الجرائد . وكان سروري يمتد لبعض الوقت كما كانت الجلبة من حولنا ودوري كشخصية باريسية أصيلة يشرحان صدري ولم تكن بعض الجوانب أيضا تروقني . غير أن الانفعال لم يبلغ بي درجة الاختناق .

لقد كنت اضحك لسماع قولهم عني السارترية الكبيرة أو سيدتنا عذراء سارتر .. ولكن بعض نظرات الذكور كانت تجرحني بما تسبغه على المرأة الوجودية من التأزر الخليع كما لو كنت ضالة غاوية ..

وكنت أمتنع عن تغذية الثرثرة وعن ارضاء الفضول . وعلى أى حال لم يكن سوء الطوية يخدشني في ذلك الوقت واستمتعت بشهرتي المستحدثة . ولم يكن سوء الطوية يدهشني . وبدا لي شيئا طبيعيا أن يشمل التحرير الناس بالتغيير وان يشمل حياتي بالتغيير أيضا . ولم أشعر أيضا بأنه مبالغ فيه . لقد كان ذلك ضئيلا جدا اذا قيس بما كان سارتر يلقاه . وكنت ألاحظ هذا الفارق بغير شغف لأنني تعمدت تأكيده لاثارة غيرته ولأنني كنت أجد هذا الفارق غير محتاج الى تبرير . ولم أشأ تبرير أسفي على أنني لم أ ن أستحق أكثر من ذلك لأن كتابي الأول لم يبلغ من العمر سوى عامين ولم يكن الوقت قد حان لشد النبال . كان لي مستقبل وكنت أثق فيه . الى أين يقتادني ؟ لقد تحاشيت أن أسائل نفسي عن قيمة انتاجي الحاضر والمستقبل لم أشأ أن تهدهدني الأوهام ولا أن أستسلم لقسوة الفهم الواعي .

سارتر وسيمون دي بوفوار

وتقيم سيمون دي بوفوار موازنة بينها وبين جان بول سارتر . وتحاول أن تبرز كلا من شخصيتها وشخصيته مع تعداد كل التفصيلات الخاصة بهما . تقول انها تختلف عن سارتر اختلافا بينا في عدم اهتمامها بأن تبحث أمر نفسها أو تختبر شئونها كشخص اجتماعي أو كمؤلفة . وقد تأخذ سيمون دي بوفوار على نفسها عدم مواجهتها لظروف حياتها الموضوعية . ولكن طبيعتها المتشككة هي التي أعانتها على اجتياز العقبات التي اصطدم بها سارتر . وقد ساعدها مزاجها الشخصي دائما على

الخروج من بعض الأوضاع وعلى الانقلاب والهروب . تقول سيمون دى بوفور انها تتمتع بنوع من الاحساس الذى تستجيب به للأمور المباشرة أكثر مما كان يتمتع به سارتر ومن طبيعتها الشخصية أن تجنح الى لذائذ الجسد والى استطعام اختلافات أوقات النهار . وهى تميل أيضا الى الخروج للنزهة والى عقد الصداقات واثارة المناقشات والمحادثات . وتطمع بعد ذلك كله فى أن ترى وتعرف . وكان يكفيها الحاضر بآفاقه القريبة .

لقد عاشت سيمون دى بوفوار وهى تحاول أن تلتصق بالأشياء على صفحات هذا الكتاب . فاستأثرت الأشياء بحياتها حتى أحالتها الى دلالة من الدلالات القوية الخصبة فى معترك الفكر العالمى وفى تاريخ الحركات الأدبية المعاصرة .

عبد الفتاح الديدى

طوبى لأنقياء القلب ..

● اذا كان الروائى الانجليزى انجس ويلسون قد عمد فى روايته « العجوز فى حديقة الحيوان » الى دراسة عنصر الشر فى النفس البشرية ، فقد أراد بقصته الأخيرة .. النداء المتأخر .. أن تكون دراسة لهذه النفس فى أصغر صورة لها . والجديد فى هذه الرواية انها تحمل سمات العصر الحاضر ولا تحيد فيما تعرضه من صور وأهداف عن تيار المدنية الحديثة .

والموضوع الذى تتناوله موضوع انسانى كبير لا يرتبط بزمن ولا يتقيد بعصر ، انه موضوع الشيخوخة والتضحية بالذات ، ومواطن الضعف والقوة فى حياة أنقياء القلب من الناس . وتدور أحداث الرواية حول زوجين طاعنين فى السن هما آرثر وسلفيا كالفرت ، ينزحان للعيش مع ولدهما هارولد الذى يعمل مدرسا فى مدرسة ثانوية حديثة . وكانت سلفيا قد جاوزت سن التقاعد واعتزلت عملها الذى استغرق حياتها كلها فى ادارة سلسلة من الفنادق التى تطل على البحر ولكن أعظم عبء كانت ترزح تحته ، وأشق عمل كانت تؤديه هو متابعة العيش مع زوجها آرثر الذى كان أشد الناس وبالا على نفسه .. كانت سلفيا قد اعتادت منذ وقت طويل سداد ديون زوجها على موائد القمار ، والتستر على مباذله وفضائحه بكل ما وسعت من جهد ، ولكنها لم تكن تلقى منه سوى الشتائم والسباب ، وضاعف من سوء الموقف أن الابن الذى نزح الشيخان للعيش معه كان أعجز من أن يقوم بمعاونتهما ، فقد كان أرمل ماتت زوجته مخلفة له عبء الانفاق على ثلاثة أطفال وشخصية سلفيا هذه تعتبر بحق انتصارا ساحقا للكاتب على سائر شخصياته الروائية ، وقد برع الكاتب فى تصويرها وهى تحاول ابراز ملامحها العاطفية الانسانية ، كما برع فى محاولته قطع الطريق الطويل فيما بين طفولتها الريفية البائسة وكهولتها المخلصة المضحية المنكرة لذاتها من أجل راحة الجميع . ومع ذلك لا تجزى على عملها أدنى جزاء .

وسلفيا امرأة على جانب كبير من الذكاء وان لم تنل حظا كبيرا من التعليم ، تملأ فراغ حياتها ببرامج التليفزيون والقصص الخيالية التى تستعيرها من المكتبات ، غير انها تدرك تماما مدى حاجتها الى هذا العقار المخدر من القصص الخيالية فلا تتعاطاه الا بمقدار ولا يحاول انجس ويلسون أن يوحى لنا بأن عاطفيتها هذه كريهة ممقوتة كما كان رأيه فى رواياته السابقة ، كما انه لم يجنح الى التطرف فى الانتصار لقضيتها أو الى اقحام أفكاره .

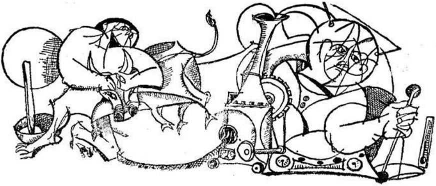
رأى جديد في نشوء الحضارة

بقلم علي أدهم

● حاجات الانسان ليست هى سبب الثقافة ، بل هى نتيجة الثقافة .

● التقدم هو زيادة المعرفة والتخلف هو فقدانها ...

● ليست الثقافة اليونانية ثمرة العبقرية اليونانية وحدها ، بل ان جذورها لتمتد الى مصر وارض الجزيرة وايران والهند ..



الرأى السائد أن الانسان ميال الى التقدم بدافع من غريزته ، وأنه لما كانت الحاجة هى أم الاختراع فان الانســـان قد تناول الحاجات التى عرضت له واحدة واحدة ، واســتطاع بذلك التغلب عليها ، وســاعده على تحقيق ذلك ما أوتيه من الذكاء والبراعة وسعة الحيلة ، وبهذه المعلومات المستمدة من التجارب والمتجمعة على مر الأيام وتوالى الحوادث تيسر للانسان أن يخرج من ظلمات الوحشية والجهالة الى مشارق الثقافة والحضارة .

وقد تناول هذا الموضوع البحاثة الانجليزى المتخصص فى علم الانثروبولوجى اللورد راجلان فى كتاب له قيم عنوانه كيف جاءت الحضارة ، واللورد راجلان بدقة بحثه وغزارة علمه وتماسك منطقه وقوة أدائه وبراعة عرضه للموضوعات التى يتناولها جدير بأن يعرف وأن تلقى مؤلفاته العناية الجديرة بها . وقد ولد فى سنة ١٨٨٥ وتعلم فى أتيون وساندهرست والتحق بفرقة الحرس المشاة سنة ١٩٠٥ وضم للجيش المصرى سنة ١٩١٣ وعمل فى السودان وفلسطين والأردن وفى سنة ١٩٢١ اعتزل الخدمة وخلف والده فى ضيعة الاسرة فى مونمارتشاير ، واختير رئيسا لقسم الأنثروبولوجيا فى المجمع العلمى البريطانى ، ومن مؤلفاته الذائعة « جريمة جوكاستا » و « أصول الدين » و « الموت والميلاد الثانى » و « البطل » وتمتاز مؤلفاته باستقلال الرأى وأصالة التفكير .

وهو ينقض فى كتابه عن مجىء الحضارة فكرة توفر حافز الرقى فى الانسان ، كما يعارض فكرة أن الضرورة تمهد السبيل للاختراع ، ويقول :

« ليس هناك عنصر من عناصر الثقافة جوهريا لوجود الانسان ، ويستطيع الانسان ان يعيش على الطعام الذى يجمع فى الحالة الطبيعية ويؤكل نيئا ، والغذاء المكون من الفاكهة والبيض والمحار لا يستلزم الأوانى ولا السكاكين ، وكثير من المستوحشين لا يزالون بلا ثياب ولا بيوت ، ولا يزال الناس حينما يهاجمون يدافعون عن انفسهم بالعصى والاحجار والسواعد والأظافر » ..

وهو ينكر لذلك غريزة الميل الى الاختراع ، ويرى أن الجماعة المستوحشة حينما تترك لنفسها ترجع القهقرى بدلا من أن تسير فى طريق التقدم . والقوط مثلا بدلا من أن يفيدوا من غزو روما لبلادهم حطموا الحضارة التى وجدوها ، وسكان جزائر المحيط الهادى عاشوا قرونا طويلة فى عزلة فتهاوت حضارتهم ، وفى جزيرة ايستر تماثيل حجرية قديمة ، ولكن سكانها المعاصرين لا يعرفون شيئا عن تلك التماثيل الحجرية ، ولما زار الجزيرة الكابتن كوك فى سنة ١٧٧٤ كان سكانها يستعملون الزوارق فى الصيد ، ولكنهم الآن ليس عندهم زوارق ، ويصيدون السمك وهم يسبحون .

والرأى الغالب هو أن قدرة الاسكيمو الغريزية على الاختراع هى التى مكنتهم من احتمال قساوة الأحوال فى المنطقة المتجمدة ، ولكن أوجه الشبه بين ثقافة الاسكيمو وثقافة قبائل سيبريا تدل — كما يرى راجلان — على أن الاسكيمو هاجروا من آسيا الى المنطقة المتجمدة ، وهو يستخلص من ذلك أن الاسكيمو كان لهم فى بادىء الأمر ثقافة أكثر تعقيدا من ثقافتهم الراهنة .

وينقض لورد راجلان نظرية العلامة فريز التى تؤكد أن الحضارة فى كل مكان نشأت فى صميم الوحشية والهمجية ، ويبين ان الحضارات المعروفة جميعها قد انبعثت من حضارات سالفة بعملية الاشعاع والانتشار ، فالرومان الغزاة نقلوا عناصر الحضارة الى بريطانيا وبلاد الغالة ، واستمد الرومانيون واليونانيون حضارتهما من امبراطوريات آسيا الجنوبية الغربية ، وكذلك الصين كما يبدو ، فقد كان هناك طريق تجارى بين ايران والصين قبل العهد المسيحى بزمن طويل ، وقد ظلت التجارة مع الغرب مستمرة حتى العصور الوسطى ، وقد نقل المغول فى القرن الثالث عشر الى اوروبا فن الطباعة

عن الصينيين ، ولم تتخذ الصين موقف العزلة وكراهة الأجانب الا فى عصر الانحطاط .

وينتهى راجلان الى نتيجة أن كل الحضارات المعروفة مستمدة من حضارات سابقة ، وهو يقول فى ذلك :

« يمكن أن يقال اننا لا نفرض ان الانسان قد وجد نفسه فى حالة حضارية قد تم تكوينها ، وان من اجل ذلك كانت الخطوات الأولى التى تقدم بها الانسان نحو الحضارة قد خطاها المستوحشون ، ولكننا لا نعلم شيئا مؤكدا عن ابتداء الحضارة » ..

وهو يستخلص من ذلك أن الانسان ليس فيه غريزة خاصة تدفعه الى الثقافة ، وان الحضارة كانت على الدوام فى رعاية أقلية من العلماء والأدباء ، يوضحون مشكلات المعرفة ويوطدون أساسها ويجمعون أشتاتها ويضعونها للعلماء ليقوموا بتجاربهم ، وبذلك يزيدون رصيد المعرفة ويوسعون نطاقها .

وتقدم الحضارة يتوقف على فن القراءة والكتابة ، ويرينا التاريخ ان للحضارة أوقات ازدهار ونضج، ثم يتلو ذلك التدهور والانهيار ، وغزو الأقوام الجدد يتبعه عهد الأوتقراطية ، وفيه تزدهر الثقافة ، ويتبع ذلك عهد حكومة الاشراف ، وفيه تزدهر الفنون ، ويجىء فى أعقاب ذلك عهد تخلف تتدهور فيه الثقافة .

نشوء الحضارة

ونشوء الحضارة فى رأى راجلان من الموضوعات التى يخال كل انسان نفسه أهلا لأن يبدى فيه رأيا سواء كان قد درس هذا الموضوع أو لم يدرسه ، ولا يجدى فى هذا الموضوع دراسة التاريخ والادب، ولابد من دراسة علم السلالات البشرية المقارن والانثروبولوجيا وعلم العاديات وفحص ما تبقى لنا من السجلات والمخطوطات والنقوش عن أقدم الحضارات مثل حضارة بابل ومصر وسوريا ، والعناية بدراسة أصول السلالات البشرية لازمة فى هذا الصدد لأن التعميمات التى تقوم على دراسة قبيلة من القبائل أو قوم من الأقوام والاكتفاء بها عرضه للتورط فى الخيالات والأوهام .

ويقول راجلان انه لا يطمع بهذا الكتاب فى أكثر من الاشارة الى الخطوط التى يجب أن يسير عليها البحث عن أصل الحضارة ، وعنده أنه يلزم تقسيم البحث الى عناصر ، ويتناول الباحث بعد ذلك كل عنصر على حدة ، سواء كان هذا العنصر مما صنعته يد الانسان مثل المحراث أو الطارة أو كان عادة من العادات مثل التحنيط ، ثم تتبع أثار توزيعه فى العصور المبكرة التى لنا بها علم وعندنا عنها خبر، ثم ندرس كذلك علاقة هذا العنصر بالعناصر الأخرى التى اجتمعت معه وقد يساعدنا ذلك على معرفة أين ظهر وكيف ظهر ، وهذا فى رأى راجلان هو الطريق المأمون للبحث الذى يأتى بنتائج مجدية بل هو الطريق الأوحد ..

ويفرق راجلان بين مفهوم كلمة ثقافة ومفهوم كلمة حضارة وتستعمل كلمة ثقافة فى العادة لتمييز الرجل المتعلم من الرجل غير المتعلم ، ولكن راجلان يستعمل كلمة ثقافة ، بمعناها العلمى وهو السلوك الذى يتبع طرازا خاصا ، أى السلوك الذى لا يكون باعثه الدوافع الداخلية وانما السلوك الذى يتعلمه الفرد بطريق التلقين والتدريب من غيره من أعضاء المجتمع الذى يعيش فيه أو بالمحاكاة لأفراد هذا المجتمع ، وهى تشمل كل ضروب السلوك الانسانى ..

وهناك عامل ثقافى يميز الانسان من الحيوان وهذا العنصر الهام هو استعمال اللغة ، واللغة تعبير عن أفكار محددة بواسطة الحنجرة والشفة واللسان ، والقردة وغيرها من الحيوانات تستطيع أن تعبر عن عواطف خاصة بالأصوات ، ولكن هذه الأصوات لا تحمل معانى محددة .

وبعض السمات الانسانية لها شبيه فى الحيوانات الثديية والطيور والحشرات ، من قبيل ذلك اقامة الأبنية واتخاذ مواد عدة للاستعمال والزينة وصور السلوك الاجتماعى التى تشاهد فى حياة النمل ، ولكن القردة ليس عندها أدوات من صنع يدها ، وهى لا تبذر البذور ، ولا تستنبت الحبوب ، ولا تستأنس الحيوانات ولا تطهو الطعام ، ولا ترتدى الثياب ، ولا ترسم الصور ، وأمثال هذه الاعمال حينما يمارسها الانسان تعد من قبيل الثقافة وكذلك كل صور التنظيم الاجتماعى التى لا تعرفها القردة .



وهناك كثير من ألوان السلوك يشترك فيها الانسان مع القردة ، منها الميل الى اتخاذ زوجة ، وكذلك الأبوة والرغبة فى المصاحبة والميل الى المحاكاة والرغبة فى لفت الأنظار والمهاجمه عند المغاضبة والاستفزاز • والركون الى الفرار حينما يتغلب الخوف والفزع ، والميل الى اللعب والصيد والاستكشاف ، وهذه الصور السلوكية جميعها غريزية فى الحيوان ولكننا لا نستطيع أن نعرف الى أى مدى هى غريزية فى الانسان ، والى أى مدى هى نتيجة للتدريب والتلقين •• فميل الانسان الى المصاحبة والاجتماع بزملائه قد لايكون نتيجة غريزة القطيع كما يزعم الزاعمون وانما نتيجة لتعوده على الحياة الجماعية ، والحيوانات ليس لها ثقافة ، ومادام سلوكها لم يصل بها الى الثقافه فليس هناك ما يدعو الى الاعتقاد بأن أوجه السلوك التى يشارك فيها الانسان الحيوانات قد أوصلته الى الثقافة •

وما دامت حاجات الانسان الأولية يمكن اشباعها بدون ثقافة فمن الواضح اذن أن الثقافة لا يمكن ان تكون قد نشأت استجابة للحاجات الانسانية ، فحاجات الانسان ليست هى سبب الثقافة بل هى نتيجة للثقافة ، فالهمج المستوحشون يعملون بغير ملابس، ولا ينامون على أسرة ، ولا يستعملون الملاعق والشوك • فى الأكل ، ولا شيىء مما نعده نحن من الضروريات وقد تعلمنا استعمال هذه الأشياء ، وأرقى الناس حضارة هم الذين يعدون من الضروريات ما قد نعده من الكماليات ومن السخف أن نزعم أن الانسان اخترع الخزف لأنه شعر بالحاجة اليه ، كما نزعم انه اخترع التليفون لأنه شعر كذلك بفرط الحاجة اليه ، والتليفون وغيره من الكماليات أصبحت ضرورة باعتبارها جزءا من الحضارة •

ما هى الحضارة ؟

ولكن ماهى الحضارة ؟ يقول راجلان اننا نستطيع ان نعرف الحضارة بأنها ثقافة مكتوبة ، وبين المجتمع الذى يعرف الكتابة والمجتمع الذى يجهلها هاوية عميقة ، وقد لاندرك مدى عمق هذه الهاوية اذا نظرنا الى الافراد ، فكثير ممن يجهلون الكتابة والقراءة أذكياء ألباء ، والمزارع الذى يسير وراء المحراث أو العامل البناء الذى له شيء من الالمام بالقراءة والكتابة قد لا يكون بحال أسمى من الذين لا يحسنون القراءة والكتابة ، ولكن المجتمع المتحضر لا يتكون من الحراث والبنائين وصيادى الاسماك والغزلان ، وأمثال هذه المهن يمكن أن توجد فى مجتمعات غير متمدنة لا تعرف القراءة والكتابة ، والانسان الذى يحترف هذه المهن قد يكون متحضرا ، ولكن هذه مسألة أخرى •

والمجتمع لا يكون متحضرا الا اذا كان فيه أدباء لهم معرفة ودراية وعلماء ، وبدون الادباء العارفين يخبط العالم فى الظلام ، وبدون العلماء الذين يجرون التجارب على مايوافيهم به الأدباء من المعلومات يصبح الأدباء جماعة من المتحذلقين الادعياء ، فالدراسة الادبية والدراسة العلمية هما لحمة الحضارة وسداتها ، والعالم والاديب كلاهما يعتمد على الكلمة المكتوبة . فالعالم يستعين بمعرفة الاديب وسعة اطلاعه ، ولكن عليه كذلك ان يكون قادرا على تسجيل نتائج بحوثه واختباراته وتجاربه ، ومادامت الحضارة متوقفة على الادب والعلم ، ومادام الادب والعلم فى دورهما متوقفين على الكتابة فان الحضاره لا يمكن أن تظهر الا حينما تكون القراءة والكتابة معروفتين •

وهناك نوعان من الكتابة ، الكتابة التصويرية وكتابة الحروف الهجائية والثانية حديثة نسبيا ، وكل كتابة بالحروف الهجائية مستمدة من الحروف الهجائية التى نشأت فى منتصف الألف الثانية قبل الميلاد فى شرق البحر الابيض المتوسط وفى الأغلب فى فينيقيا ، وهذه الحقيقة التى لا يعتريها الشك يمكننا أن نستخلص منها نتيجتين أولاهما أنه ما دامت أهم وسيلة للحضارة وهى الكتابة بالحروف الهجائية قد انتشرت من مركز معين فان الحضارة نفسها قد انتشرت واشرقت من هذا المركز نفسه ، والنتجة الثانية هى انه مادام هذا النوع من الكتابة قد انتشر وذاع من هذا المركز المعين وهو الآن عام فان نوع الكتابة السابق لذلك كان محدود الذيوع والانتشار لابد أنه كذلك انتشر وذاع من مركز خاص واحد ، وهذا النوع السابق من الكتابة يختلف عن النوع الحاضر القائم على الحروف الهجائية فى ان كل رمز لا يمثل صوتا، وانما يمثل فكرة ، وهذا النوع من الكتابة محصور فى العصر الراهن فى شرق آسيا ، وفى عهد سعة انتشاره كان سائدا فى المساحة الممتدة من شمال افريقية خلال جنوب آسيا وشرقها الى بولينيزيا وامريكا الوسطى ، وهى لم تستعمل فى أوربا قط، وقد كان سكان أوروبا يجهلون الحروف الهجائية حتى جاءتهم من الشرق ، وكانت أوربا قبل العصر الابجى لاتعرف القراءة والكتابة ولذلك لم تكن

متحضرة ، اما الشرق الاوسط فكان يعرف القراءة والكتابة وكانت له حضارته منذ الاف السنين .

وليس عجبا أن يسبق فن الكتابة ظهور الحضارة لأنه باعتباره اختراعا يعد من أسهل الاختراعات . وهو فى صورته البدائية يقوم على استعمال رسوم عادية كوسيلة للتفاهم ، فاذا اخذنا بنظرية قدرة المستوحشين على الابتكار فانه كانفى استطاعة أى نفر من المستوحشين أن يهتدى اليه ، ولكن مع ذلك فان سكان اوروبا وافريقية برغم انهم كانوا يرسمون الا أنهم لم يصلوا الى مرحلة الكتابة . والذين جاءوا بعدهم بدلا من أن يتقدموا منالرسم الى فن الكتابة أغفلوا الرسم ، والدرس الذى يمكن استخلاصه من ذلك هو ان ليس هناك مجتمع يظل طويلا على حالة واحدة من الثبات والاستقرار فهو اما أن يسير فى طريق التقدم واما أنيتقهقر ، والتقدم هو زيادة المعرفة والتخلف هو فقدان المعرفة ، وفى كل مجتمع انسانى لا ينقطع فقدان المعرفة ، ويأتى فقدان المعرفة بطريقين ، فهو قد يأتى بموت الاشخاص الذين لم يوفقوا فى نقل معرفتهم ، الى غيرهم من الناس ، وقد يأتى عنطريق ابادة السجلات والآثار المكتوبة ، وفى المجتمعات التقدمية يرجح جانب المعرفة المكتسبة جانب المعرفة المفقودة ولكن أمثال هذه المجتمعات قليلة نادرة ، وليس عند المستوحشين علماء ولا أدباء يحافظون على المعرفة ويمدون حدودها ولذلك تظل المجتمعات المستوحشة متخلفة ، وأبرع من يصنعون الخزف أو ينسجون فى هذه المجتمعات قد تفنيهم الحروب أو الأوبئة وتندثر معهم معرفتهم .

وفى المجتمعات المتحضرة التى تعرف الكتابة والقراءة يكون مقدار المعرفة أوفى وأغزر وأكثر تنوعا ، وبفضل وجود الأدباء الدارسين الذين لاينفكون يجددون سجلات الماضى ويعيدون كتابتها يصبح فقدان المعرفة من الأمور البعيدة الاحتمال . ولكن قد يحدث أن هؤلاء الأدباء يحصرون عنايتهم فى فرع خاص من فروع المعرفة ويهملون الفروع الأخرى ، فتذوى هذه الفروع ويدركها البلى ، ويؤدى ذلك الى سقوط الحضارة برمتها .

وليس التقدم من الأمور الجوهرية الملازمة للحضارة ، والمجتمع الذى يحافظ على معرفته بالطب والزراعة والتعدين وما الى ذلك على مستوى ثابت قد يستمر على هذا المستوى ، ولكن الواقع أن هذا لم يحدث قط ، فكثيرا ما قضت الحروب والأوبئة والمجاعات والنيران والفيضانات على مستودعات المعرفة سواء كانت هذه المعرفة فى صدور الاشخاص أو فى السجلات والوثائق والمخطوطات ، والحضارة فى حاجة دائمة الى جهاد مستمر للمحافظة عليها ، وفى عصرنا من تخالجهم الظنون بأن الحرب اذا نشبت قد تقضى على الحضارة ، ولكن الاراء المسلم بها عن التقدم ترى أن هذا المستحيلات ، لأن أصحاب هذا الرأى يرون أن الحرب مهما يكن مدى الخراب الذى سيحدثه فانها لن تقضى على البشر جميعهم ، والذين يعيشون بعد وقوعها فى مستطاعهم أن يستعينوا بالاثار الباقية على استئناف السير فى طريق التقدم وسبيل الحضارة ، والواقع أن بقاء الحضارة أو زوالها متوقف على وجود جماعة من العلماء والأدباء .

انتشار الحضارة

ومسألة ذيوع الحضارة والمشكلات المتصلة بها لم تلق نصيبها من العناية الا منذ عهد قريب ، وحتى أواخر القرن الماضى كانت المشابهات فى الثقافة ترد الى أحد نوعين ، النوع الذى له تاريخ معروف والنوع الآخر الذى ليس له تاريخ معروف ، فاذا كان التاريخ معروفا مثل تاريخ المسيحية أو الاسلام فانه كان من الميسور فى تلك الحالة تعليل وجود المشابهات بين الديانتين بحقيقة أن الديانتين قد انتشرتا من مركز واحد ، ولكن اذا كان تاريخ سمة من السمات الذائعة مثل الاعتقاد بالسحر مجهولا فانه كان يظن انها لم تظهر فى مركز واحد ولابد انها وجدت مستقلة حيثما وجدت ، وانها استجابة لدافع يعمل مؤثرا فى اتجاه كامن فى العقل البشرى .

وقد جرى بعض الباحثين فيما يخص الاختراعات المادية على هذا النمط ، فالمعروف ان الأفارقة قد اخذوا استعمال البنادق من الأجانب ، ولانزاع فى



ان استعمال البنادق سد حاجة كان يشعر بها الافارقة شعورا قويا ، ولكن هذا الشعور بشدة الحاجة اليها لم يؤد الى اختراعها محليا وقياسا على ذلك كان من الممكن ان يكون من المحتمل أن الحاجة المحلية قد تجد ما يسدها من الخارج ولكن التفكير الانساني لم يفطن على الدوام لهذه الحقيقة الواضحة وتاريخ اختراع القوس والأسهم كان مجهولا ، ولذلك غلب الظن بأنها قد اخترعتها القبائل الافريقية بطريقة مستقلة أى ان كل قبيلة من القبائل لديها القدرة على أن تقوم بهذا الاختراع دون أن تقتبسه من القبائل الاخرى أو الاقوام الآخرين ، وكل اختراع مجهول الاصل والتاريخ كان يظن انه اخترع حينما وجد ..

وحجة الذين ينكرون نظرية انتشار الحضارة بطريق الذيوع أن العقل البشرى يعمل بطريقة واحدة ، وجوهر هذا الرأى ان كل كائن يولد وله ميول ونزعات وان الاختراعات تأتى استجابة لدافع يعمل ويؤثر فى هذه الميول والنزعات الكامنة فى العقل البشرى ، فكل انسان بموجب هذه الفكرة قد ولد وله ميول تجعله يستطيع صنع الفأس الحجرية والقسى والأسهم وعمل الزوارق ، وأن ينظم نفسه فى قبائل وبطون وعشائر ، وأن يعتقد بالسحر والحياة بعد الموت ، وتذهب هذه الفكرة الى أن الانسان البدائى قد زودته الطبيعة بمواهب عقلية ، وانه يعمل دائما على تحسين تلك المواهب وصقلها كلما سمحت له الظروف المحلية بالسير فى طريق التقدم .

ولقد عرف فى السبعين سنة الأخيرة ان الانسان قد تسلسل من حيوان شبيه بالقرد ، وأن هذا الحيوان لم يكن صاحب أفكار ولا آراء ولم يكن يعرف الصناعات ، ولم تقم محاولة لتوضيح كيف أن الانتقال من الحالة الحيوانية الى الحالة الانسانية قد صحبه تغيير فى الموهبة العقلية الداخلية ، واذا كانت هذه السمات داخلية كامنة فلماذا هى ليست عامة ؟ وحقيقة أن جميع المجتمعات البشرية لها قوانين واجراءات خاصة بالزواج ولكن هذه القوانين والاجراءات تختلف اختلافا كبيرا مما يحمل على الظن بانها ليست نتيجة باعث داخلى واحد ، وينطبق ذلك على قوانين الملكية ، وفكرة العقوبة تجهلها بعض المجتمعات البشرية الجهل كله ، وعادة الأخذ بالثأر ليست كذلك من العادات الشائعة فى مختلف المجتمعات ، وقد تعلمت بعض المجتمعات الاقلاع عن هذه العادة والذى يتعلم الاقلاع عن عادة من العادات يمكن كذلك أن يقتبس تلك العادة ، ويعمل بها ، والسلوك العام قد يكون طبيعيا ولو ان ذلك ليس من الأمور المؤكدة ، والذى ليس عاما يمكن اكتسابه بالتعليم وكل ما يتعلمه الانسان من الجماعة التى نشأ فيها يمكن أن يتعلمه من غيرها ، وهناك عدد كبير من الآلات والأدوات والأسلحة والعادات والمحرمات ، وكثير منها واسع الانتشار ولكنه ليس عاما ولا يمكننا أن نعزوه فى كل الظروف الى البيئة المحلية ولا أن نعزوه كذلك الى فكرة أن العقل يعمل فى البشر بطريقة متشابهة لأن هذا التشابه لا معنى له اذا لم يكن عاما ، والحجة هنا دائرية ، فكيف نعلم أن العقل البشرى يعمل بطريقة متشابهة ؟ لأننا نجد اختراعات وعادات متشابهة فى جميع أنحاء العالم ، ولماذا نجد اختراعات وعادات متشابهة فى جميع انحاء العالم لأن العقل يعمل بطريقة متشابهة !

ودارسو الحضارة اليونانية فى العصر الحاضر يسلمون بأن :

الثقافة اليونانية ليست ثمرة العبقرية اليونانية وحدها ، وان جذور تلك الثقافة تمتد الى مصر وارض الجزيرة وايران والهند ، وحضارة امريكا الوسطى جاءت من آسيا ..

وفكرة انتشار الحضارة بطريق الذيوع ترى أن عصور ما قبل التاريخ لا تختلف اختلافا كبيرا عن العصور التاريخية ، فمن أبرز ملامح التاريخ المكتوب الغزوات والفتوح والهجرات ، وعن طريقها كانت تنتقل الثقافات ، ففى العصر الحديث استعمر الاوروبيون أمريكا واستراليا وجنوب افريقية ، وقبل ذلك غزا الرومان غرب أوربا ، وغزا العرب شمال افريقية ، وكان لهذه تأثيرها فى ثقافة سكان هذه المناطق ، وقد كان شمال افريقية مستقرا لحضارات عظيمة مثل الحضارة المصرية والحضارة القرطاجينية والحضارة اليونانية والحضارة الرومانية ، وقد انتشرت البوذية من الهند الى الصين واليابان ، وانتقل الاسلام من بلاد العرب الى نيجريا ووسط آسيا ووصل الى جزيرة جاوا ، وكذلك انتشرت المسيحية فى نواح قاصية عن المكان الذى نشأت به ، والاختراعات مثل البارود والطباعة والقوة البخارية والكهرباء قد ذاعت فى شتى أنحاء العالم ، وحلت مكان الاختراعات القديمة .

وفكرة تعدد الاختراعات والمبتكرات تزعم انه برغم أن تلك الحركات قد استمرت خلال التاريخ المكتوب فانه لم يكن لها نظير فى التاريخ السابق الذى لم تسجل حوادثه ، وهى تحاول أن تحملنا على الاعتقاد بأن انتشار الثقافة الى بريطانيا بدأ فى عهد

يوليوس قيصر ، وان أمريكا لم تصل اليها أثرمن آثار الحضارة قبل أيام كولومبس ، وأن وسط افريقية لم يتسرب اليه أى لون من ألوان الحضارة قبل أن يطأ الرحالة لفنجستون أرضها .

ونظرية انتشار الحضارة على نقيض ذلك ترىأن التاريخ لميسجل سوى الحوادث الحديثة العهد ، فى حين ان حركة وقوع الحوادث كانت مستمرة قبل التاريخ المكتوب بآلاف السنين ، ومن المحتمل أنها بدأت منذ نصفمليون سنة حينما بدأ ظهور الانسان ، ويتوقف انتشار الحضارة على الانتقال والاتصال ، وقد أصبحا فى العصر الحاضر أسرع وأقوى ، ولكننانسى دائما انه قبل سنة ١٨٤٠ كانت حركات الانتقال العظيمة متوقفةعلى استعمال العربات والسفن ذوات الشراع وهى وسائل ظلت مستعملة فى الخمسة الآلاف سنة الأخيرةأى قبل بدء الحضارة الاوربية بألفى سنة ، وقد أثبتت البحوث الأركيولوجية أن الحركات الثقافية شملت مساحات شاسعة فى عصر ما قبل التاريخ ...

وليس من المبالغة القول بان كل كشفأثرى حديث له أهمية ، يقدم دليلا عن توفر العلاقات الثقافية فى العصور الحالية ، والاختراعات الأساسية التى قامت عليها الحضارة قد استلزمت خطوات كثيرة فى نموها وتقدمها وليس هناك دليل على نشوئها مستقله فى أماكن مختلفة بل البراهين والبينات الكثيرة تنقض ذلك .

وهكذا يتحدى اللورد راجلان فى كتابه القيم عن نشوء الحضارة الكثير من الآراء الشائعةعند بعضعلماء الأنتروبولوجى المعاصرين وغير المعاصرين بمنطق متماسك وحجج مقبولهتؤيدها معرفة مباشرة وخبرة طويلة وبيان مشرق

على أدهم



صنم

البرتو مورافيا

● كم يحلو للانسان بعد القيم بمثل هذا الاستبطان الروائى ان يعرج على تلك القصص السريعه الانيقه التى تتكون منها مجموعة . الصنم .. لالبرتو مورافيا ، والسؤال المحير فعلا هو أنه اذا كانت القصة الواحدة من قصص هذه المجموعة لاتتجاوز السبع صفحات فلماذا لاقت المجموعة كل هذا النجاح ؟ كيفاستطاع السنيور ألبرتو مورافيا ان يحقق معجزه الكمال الفنى على هذا الحجم الذى يمكن أن نصفه بطابع البريد ؟

الحقيقة أن بعضهذهالقصص يستخدم من حيث الشكل ما يمكن أن نسميه بقالبالسوناته كما أنها مكتملة البناء منحيث الاستقلال وتطور الحدث ولحظة التنوير وهذا ممتع فى حد ذاته أما الوسط الذى تدور فيه أحداث القصص فهو وسط الطبقة الوسطى الراقية فى روما ، ذلك الوسط المعروف لنا بطابعه الأنيق ، ونسائه الواهنات ، ورجاله المحظوظين المزمومى الشفاه وبعد هذا كله أو وعلى النقيض من هذا كله الجيل الذى يجمع بين الحساسية والذكاء والذى يعتب كلهؤلاء

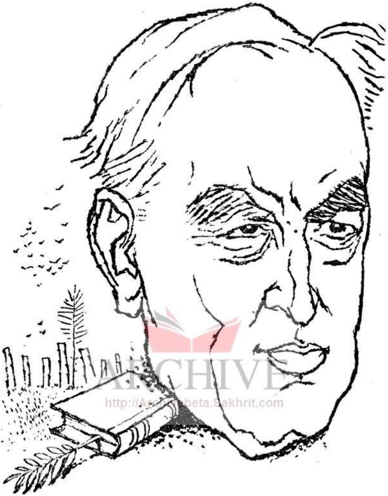
ان أسلوب السنيور مورافيا فى هذه المجموعة يجمع بين التحكم البالغ فى العرض وبين قليل من التنسيق البراق فى استخدام اللفظ فقصصه فيها العفوية والتلقائية ولكنها خاليةمن التسرع أوالأستعجال

● لولا الصعاب التي تتحدى الانسان لما كانت الحضارة .



التحدى والاستجابة فى دراسة توينبى

فؤاد محمد شبل



نو‌دى فكرة التحدى والأستجابة ، دورا رئيسيا فى تصوير توينبى اتجاهات الشئون البشرية ، وفى تفسير أحداث التاريخ واستخلاص نتائجها وعبرها • وهى نفسها التى استند اليها فى القاء الضوء على العلاقات الدولية ، وأخيرا فى تبيان وجهة نظرة بشأن طابع الحضارة الغربية خاصة ومستقبل الانسانية بصفة عامة •

ولقد أوحى بالفكرة الى توينبى مطالعته فى العهد القديم (التوراة) • وليست التوراة عند توينبى تنزيلا من الله جل شأنه ، ولكنها مجموعة مختلفة من الكتب : كتبهـ ـ واعاد كتابتها ـ أيد عديدة على مدار فترة تمتد الى مئات السنين • بيد ان جميع هذه الكتب المتباينة غير المتجانسة ،

تسيطر عليها ــ في جميع نسخها التي توالى عليها النسيخ على مر الازمان ــ فكرة واحدة مدارها ان التاريخ هو مجموعة من الافعال يبرز فيها الله تحديا للبشر : افرادا وجماعات ٠

ولم يطبق توينبى الفكرة ــ كما قد يتبادر للذهن للوهلة الاولى ــ تطبيقا دينيا بحتا على غرار ما فعله كتاب اللاهوت ، لكنه اقتنصها وراح يستخدمها فى بحث الشئون البشرية ، مادية وروحية على السواء ٠

اذ يؤمن توينبى بأن المادة وحدها لا تكفى على الاطلاق لتفسير احداث التاريخ ــ وهذه هى فكرة الماركسية ــ كما ان الروحانية وحدها لا تفسر التاريخ واحداثه تفسيرا مقنعا ، وهذا هو منطق الدين ٠ ذلك لان الانسان ــ كما يرى توينبى ــ يستمتع بحرية منحها الله تعالى له ، ولكنها حرية جزئية ، وبفضل حرية الانسان ــ مع ارشاده تعالى ٠ يتحقق للانسانية التقدم والارتقاء ٠٠

ولم يكن توينبى الوحيد فى مجال تطبيق فكرة التحدى والاستجابة فى الدراسات العلمية ٠ فلقد اقتنص هيجل الفكرة كذلك ، وأنشأ منها نظريته فى منطق الجدل ، وهى عماد المذهب الماركسى ٠ اذ استمى منها مار كس ومريدوه اعتدرهم عن المادية الجدلية المادية التاريخية وتناقضات النظام الرأسمالى والصراع الطبقى وقيام الدولة ٠٠ الخ ٠ كما استخدم مالتوس الاقتصادى الانجليزى فكرة التحدى والاستجابة فى تشييد نظريته عن «التناحر على البقاء» ، وعن طريق نظرية مالتوس ، كشف داروين نظريته عن التطور ٠

ولا تقتصر فكرة التحدى والاستجابة على الكتاب الغربيين ٠ فلقد عرفت من قديم فى المأثورات الصينية ٠ اذ كان يطلق على السكون لفظ « ين » وعلى الحركة لفظ « يانج » ٠ واعتنق القوم فكرة مدارها أن السكون يتحول الى حركة دافعة بفضل تداخل عامل من العوامل وبالتالى ينقلب الشىء الى نقيضه فى ظل ظروف خاصة ٠ وهذه الفكرة هى الآن جماع الآراء الاشتراكية الصينية ، مما لامحل له فى بحثنا هنا ٠

ويعترف توينبى للفلاسفة الصينيين بالفضل فى هذا المقام ، فتراه يؤثر استخدام الاصطلاحين الصينيين لايضاح فكرته عن التحدى والاستجابة فالانسان وفقا لمنطق توينبى ، مسير ومخير معا ٠ فاذا كان المنطق المادى مثلا قد أوجب تألق الحضارة فى ذلك القسم من وادى النيل الأدنى ، فان توافر نفس البيئة لم يبعث الى الوجود حضارة مشابهة فى وديان أنهار : الأردن وريوجراندى والكولورادو ومع ان بيئاتها الطبيعية تشبه بيئة وادى النيل الادنى ٠

واذا كان توفر صفات معينة فى البيئة لا يقود ــ وحده الى ابتعاث الحضارة ، فهل العنصر البشرى هو العامل الاساسى فى ابتعاثها فى منطقة بذاتها ؟

أو بالأحرى ، هل يرتبط التفوق الروحى والذهنى بالنقص النسبى فى صبغة البشرة ، او هو على اتصال وثيق بها ، كما يدعى المتطرفون من معتنقى نظرية التفوق العنصرى ؟

ويرد على ذلك بأن الحضارة المصرية وهى أطول الحضارات عمرا ، أنجبها جنس أسمر ٠ وانجب الحضارة الصينية جنس أصفر ٠ وأنجب حضارات أميركا الوسطى جنس أحمر ٠ كما أن كثيرا من الشعوب البيضاء بريئة من تقديم أية مساهمة لأية حضارة ٠

وصفوة القول :

ليست الحضارة نتيجة العوامل البيولوجية ولا هى نتاج البيئة الجغرافية : كل يعمل بمفرده ، لكنها حصيلة نوع ما من التفاعل بينها جميعا ٠٠ وبعبارة أخرى ، ليس عامل الحضارة شيئا مفردا ، لكنه متعدد ٠٠ انه ليس وحدة ، ولكنه علاقة ٠٠ هو اللقاء ــ وقد يكون تصادما ــ بين العوامل ٠٠

لكن من ذا الذى يرتب هذا اللقاء أو التصادم ، أو التحدى والاستجابة ؟

هنا تتبدى رسالة القوة الروحية ٠

وعلى هدى فكرة التحدى والاستجابة ، يمضى توينبى فى تفسير أحداث التاريخ واستقرائها واستخلاص دلالتها :

التحدى والاستجابة فى المجال الروحانى

الالتقاء بين شخصين فوق مستوى البشر ، هو مدار طائفة من المآسى العظمى التى تصورتها المخيلة البشرية ، فالالتقاء بين ياهوى والحية ، هو حبكة قصة سقوط الانسان فى سفر التكوين ٠ كذلك الالتقاء بين الرب والشيطان هو موضوع سفر أيوب ٠ والالتقاء بين الرب ومفيستوفيليس، هو مدار قصة فاوست لجوته ٠ ويحفل سجل البشرية بالأساطير التى تدور جميعها حول التحدى والاستجابة للتحدى ، والنتيجة اما تأثير مثمر أو تجىء الاستجابة نتيجة مدمرة ٠

ويفسر توينبى القصص الدينى على أساس فكرة التحدى والاستجابة :

١ ـ كان آدم وحواء يعيشان فى الجنة عيشة راضية • أى يعيشان بالتالى فى حالة سكون » أو بالتعبير الصينى فى حالة الين » ، وهى مرحلة الانسان البدائى فى المرحلة الاقتصادية القائمة على التقاط الطعام • فيرمز السقوط من الجنة نتيجة للاغراء بالأكل من شجرة الخير والشر ، الى قبول تحد يهدف الى ترك هذا التكامل التام ، والشروع فى عملية تفاضل جديدة ، قد تسفر أو لا تسفر عن تكامل جديد •

٢ ـ الطرد من الجنة الى عالم غير صديق ، يفرض فيه على المرأة أن تلد وعلى الرجل أن يأكل خبزه بعرق جبينه ، انما هو تجربة ترتبت على قبول تحدى الشيطان ممثلا فى صورة الحية ، والمعاشرة الجنسية بين آدم وحواء التى تلد عملية الاغراء ، الا فعل الخلق الاجتماعى ، أثمرت ثمرتها فى انجاب ابنين يمثلان مولد حضارتين : هابيل راعى الغنم ، وقابيل زارع الأرض •

٣ ـ أسفر التحدى بين هابيل وقابيل عن قتل الأخير لأخيه • فكان هذا ايذانا بتغلب الحضارة الزراعية ـ ويمثلها قابيل ـ على الحضارة الراعية ـ ويمثلها هابيل •

فعندما تكتمل حالة السكون ، تصبح مهيأة للانتقال الى حالة الحركة والانطلاق • لكن ، ما هو الدافع الى هذا الانتقال ؟

السبب دافع أو باعث يفد من الخارج يبعث العقل على التفكير بواسطة اثارة الشكوك أو يدفع القلب الى الاحساس بمشاعر السخط أو الخوف أو النفور وهذا هو دور الحية فى قصة التكوين ، ودور الشيطان فى قصة أيوب ودور العشاق الأرباب فى أساطير العذارى •

مناط وظيفة العامل الدخيل هى استثارة الانسان ليستجيب لتحدى القوى التى عكرت صفو سكونه ورضائه • فاذا نجحت الاستثارة فى بعث الاستجابة المنشودة ، انقلبت حالة الانسان من السكون الى الحركة • وهنا تنطلق قوى الابداع من مكامنها فتطفو على سطح النفس الانسانية ، فتحقق التغييرات المبدعة •

فالانتقال من حالة السكون الى حالة الانطلاق ، يتم بفعل قوة دافعة • ويقوم بعملية الانتقال مخلوق الله تحت رعايته تعالى وفى ظل ارشاده الكريم • لكن يجب دفع ثمن هذا الارتقاء ، وهذا الثمن لن يدفعه الله ، بل يؤديه عبده • ولايقتصر دور البطل البشرى على تنفيذ الارادة الالهية فحسب ، لكنه يخدم كذلك زملاءه من الرجال عن طريق رسم معالم الطريق الذى يتعين عليهم اتباعه •

التحدى والاستجابة فى الوسط المادى

تنطوى عملية الارتقاء على تناقض مبناه أنه اذا كانت الحاجة أم الاختراع ، فان أباه هو العناد • أى أن تصمم على الاستمرار فى العيش فى ظل ظروف معاكسة وتفضلها على التوجه حيث سبل العيش أسهل ولم يكن من المصادفة ـ اذن ـ أن تنبعث الحضارة فى هذا الخضم من المد والجزر فى المناخ والنبات والحيوان ، أى حيث استجاب الانسان لتحدى الطبيعة •

ولقد أورد توينبى طائفة من الامثلة توضح فكرته من انبعاث الحضارة من خلال الاستجابة للتحدى ، او كما ذكرنا سابقا • انطلاق الانسان من مرحلة السكون الى مرحلة الحركة •• واقتصر هنا على ايراد المثال المتصل بانبعاث الحضارة المصرية!

بينما كان الثلج يغطى اوربا الشمالية حتى جبال الهارز «أقصى سلاسل جبال المانيا الشمالية» وكانت الثلوج تتوج جبال الألب والبرانس ، عمل الضغط العالى للقطب الشمالى على امالة الزوابع المطرية تجاه الجنوب • وكانت الاعاصير التى تخترق أوربا الوسطى ، تمر فى ذلك الوقت فوق البحر الأبيض المتوسط ، وشمال الصحراء الكبرى وتستمر فى طريقها ـ دون أن تعتصرها جبال لبنان ـ مارة عبر العراق وبلاد العرب الى فارس والهند • فكانت الصحراء الجدباء الحالية تنعم فى ذلك العهد بهطول الامطار بانتظام • هذا وكانت الأمطار الأبعد من ذلك شرقا ، أعظم غزارة عما هى عليه الان ، بل وموزعة على مدار السنة كلها ، ولا يقتصر سقوطها على فترة الشتاء كما هو الحال فى الوقت الحاضر • فكان أن ازدهرت ـ تبعا لذلك ـ الأحراش والغابات فى شمال افريقيا وبلاد العرب وفارس ووادى السند ، على غرار ازدهارها اليوم فى

شمال البحر المتوسط . وكانت تلك المناطق كثيفة السكان مثل سهول أوروبا الحالية . وفى ظل هذه البيئة المواتية الحافزة ، أحرز انسان تلك المناطق - وهى اليوم صحراويات - تقدما أعظم بكثير مما أحرزه الانسان الاوربى المحصور بين الثلوج .

بيد أن المنطقة الافريقية الأسيوية ، أخذت عقب نهاية عصر الجليد ، تكابد تغييرات جسيمة فى أحوالها الطبيعية . ومبناه ، اتجاهها نحو الجفاف بسبب تحول الامطار الى الشمال . وتقلصت جبال أوروبا الثلجية متجهة شمالا صوب المنطقة القطبية ، والى الجنوب صوب أفريقيا الوسطى . وهكذا أصبح على سكان تلك المنطقة بعد ميلها الى الاجداب ، أن يختاروا بين أحد الامور التالية :

١ - التحرك نحو الشمال أو الجنوب مع صيدهم متتبعين المنطقة المناخية التى ألفوها . ونجد بقاياهم ممثلة فى قبائل الدنكا والنوير والشيلوك ومن اليهم من القبائل النيلية . وتعيش هذه القبائل - بصفة أساسية - معيشة أسلافهم الأبعدين . وتتصل هذه القبائل بالمصريين القدماء من حيث المظهر والقد ونسب الجمجمة واللغة والملبس ، ويحكم هذه الشعوب سحرة صانعو امطار أو ملوك يؤلهون . وفى الحق ، يبدو كما لو أن التطور الاجتماعى بين أفراد هذه القبائل المقيمين على ضفاف أعالى النيل قد توقف عند المرحلة التى عبرها المصريون القدماء بيد أنهم يواجهون فى الوقت الحاضر تحديا بشرى الطابع قد تكون له فى المستقبل نفس النتائج التى حدثت لأبناء عمومتهم - قدماء المصريين - الذين استجابوا للتحدى المادى فى سالف الايام ، فانطلقت طاقات عبقريتهم من عقالها فشيدوا تلك الحضارة الزاهرة .

٢ - البقاء فى موضعهم بما يحمله ذلك بين ثناياه من تقبل الحياة التعسة والاكتفاء بما يصطادونه من الحيوانات التى قد تقاوم الجفاف . وهؤلاء هم بدو السهول الأسيوية الافريقية .

٣ - الاستجابة لتحدى الجفاف بتغيير الموطن وطريقة المعيشة معا . واقتضى هذا ، بذل الجهود الخارقة التى انبعثت عنها الحضارة المصرية فى وادى النيل : لقد خاض رواد هذه الحضارة الأبطال - بوحى الجرأة والبأس - مستنقعات الادغال الموجودة فى قرارة الوادى والتى لم يسبق لبشر التوغل فيها . واحالها عملهم ذو القوة الدافعة الى ارض مصر موطن الحضارة . وحسبى القول أن أرض وادى النيل قبل أن ينزل اليها هؤلاء الرواد المغامرون كانت أشبه ما تكون ببلاد النيل الاعلى عند بحر الجبل فى المديرية الاستوائية ، وأن الدلتا نفسها كانت تشابه المنطقة التى حول بحيرة نو حيث تمتزج مياه بحر الغزال ببحر الجبل .

ومن ثم ينبذ توينبى الافتراض الشائع بان الحضارات تظهر وقتما تهىء البيئات ظروفا للحياة فيها ، سهلة غير مألوفة ، بل أن السهولة عدو الحضارة والتقدم وفيما يلى طائفة من الامثلة :

١ - قام بالعمل الابداعى المتصل بتوحيد الوجهين القبلى والبحرى ، قادة من جنوب مصر حيث الأرض أقل خصوبة والحياة أشد قسوة .

٢ - انبعثت الحضارة الصينية على النهر الأصفر ، حيث لم يكن النهر صالحا للملاحة فى اى فصل . وكان ذوبان الثلوج فى الربيع يحدث فيضانات مدمرة تغير باستمرار خط سير النهر عن طريق نحت مسالك جديدة له ، بينما تستحيل المسالك القديمة الى مستنقعات تغطيها الأدغال . ولم تنبعث الحضارة على ضفاف نهر اليانجتسى ، وهو صالح للملاحة فى جميع الفصول وفيضاناته أقل تكرارا من فيضانات النهر الأصفر ، كما أن فصول الشتاء فى وادى اليانجتسى أقل عنفا .

٣ - استجاب الأثينيون لتحدى فقر بلادهم ، بابتكار أعمال غدت علما عليهم هى زراعة الزيتون واستغلال باطن الأرض . وجاب الأثينيون أرجاء العالم القديم تجارا يقايضون محصولاتهم بالقمح . فكان أن انبعثت الحضارة الهلينية ثقافة وفنا وسياسة ، وغدت أثينا الفقيرة معلمة اليونان بأسرها ثم العالم الاوربى الحديث .

٤ - لم تزدهر الحضارة فى مناطق سوريا الخصيبة ، بل فى مناطقها الجرداء او الشبيهة بالجرداء . فالتجار السوريون من سكان جبال لبنان ، هم الذين مخروا عباب البحر المتوسط بطوله . وهؤلاء الفينيقيون ، هم بقايا الكنعانيين « وهم من العرب القدماء » الذين سكنوا المنطقة قبل وصول الفلسطينيين والعبرانيين . وقد امتد سلطان الفينيقيين من بلادهم الجبلية ، فأنشأوا وطنا ثانيا يعبر عن منحاهم الخاص فى الحضارة

السورية على السواحل الافريقية والاسبانية فى غرب البحر المتوسط . فكانت قرطاجنة ، هى المدينة العالمية لهذا الوطن الفينيقى عبر البحار .

٥ ـ تكونت العظمة الألمانية فى منطقة براندنبرج ويوميرانيا وبروسيا الشرقية الشهيرة بغابات الصنوبر الهزيلة والحقول الرملية ، ولم تتكون فى أراضى الراين حيث الحياة أكثر يسرا وأحلى منظرا . ولا يقتصر فعل البروسيين الابداعى على الناحية الحربية التى قادت الى توحيد المانيا ، فقد امكنهم بفضل العمل الدائب والفكر أن يجعلوا الرمل ينتج غلالا عن طريق زيادة خصوبته بالأسمدة الكيمائية . ورفع البروسيون مستوى حياة جميع سكان بروسيا الى درجة من الكفاية الاجتماعية لم يسبق لها مثيل ، باستخدام نظام تعليم اجبارى ، والى درجة من الضمان الاجتماعى لانظير لها قبلهم باستخدام نظام تأمين اجبارى ضد المرض والبطالة .

٦ ـ اسكتلندا الجبلية ، هى التى أنجبت عظماء انجلترا فى السياسة والثقافة والاقتصاد . ويشغل الاسكتلنديون ـ حتى الآن وعلى قلة عددهم النسبى ـ حصيلة ضخمة من المراكز المسئولة فى الحكومة والشركات البرطانية .

٧ ـ ازدهر التقدم الحضارى فى اليابان الفقيرة ، ولم يزدهر فى بلاد جنوب شرقى آسيا الغنية المواد . كما أن شمال الصين الفقير أعظم تقدما من جنوبها الخصب .

التحديات من البيئة البشرية

انتقل توينبى بعد بحث البيئات الطبيعية ـ كعامل حافز ـ الى استعراض ميدان البيئة البشرية من هذه الناحية . وقد فرق بين :

اولا ـ البيئات البشرية التى تقع جغرافيا خارج نطاق الجماعات التى تؤثر فيها . وتشغل تلك الفئة ، تأثير المجتمعات أو الدول على جيرانها .

ثانيا ـ البيئات البشرية التى تختلط بالوسط البشرى الذى تؤثر فيه . ويتضمن ذلك ، تأثير « طبقة » اجتماعية فى أخرى ، عندما تشترك الطبقتان فى الاقامة فى منطقة معينة . وبالأحرى تقوم الصلة بين الطبقتين على أساس داخلى أو « عائلى » باعتبار المشاركة فى الانتماء الى مجتمع واحد .

فالمجتمع البشرى يجابه

١ ـ صدمات تحل عليه من خارجه .

٢ ـ تأثيرات تتسرب اليه من خارجه .

٣ ـ تفاعلات اجتماعية داخلية .

ففى مقدمة امثلة الصدمات الخارجية ، صدمة الاحتلال الاجنبى والهزائم الحربية .. فانها تمثل تحديا قاسيا ، ان استجابت له الامة أو المجتمع ، استثارت طاقاته الابداعية الكامنة .. ومن قبيل المثال :

١ ـ غزو الهكسوس لمصر ، استثار طاقات الابداع المصرية ، فأمكنها بعد قرن ونصف من احتلال الهكسوس لشمال البلاد ، من طردهم ثم انشاء الامبراطورية المصرية الكبرى فى عهد تحتمس الثالث . وفوق هذا كله تزويد الحضارة المصرية بطاقة هائلة مكنتها من الحياة فترة لم تبلغها حياة أية حضارة على الأرض ، وظلت تقاوم الردى الى أن خبا ضياؤها فى القرن السادس الميلادى .

ب ـ استثارت هزيمة العثمانيين أمام تيمورلنك استجابة مكنتهم بعد نصف قرن من هزيمتهم ، من الاستيلاء على القسطنطينية والقضاء على الامبراطورية البيزنطية قضاء تاما .

ج ـ استثارت الشروط القاسية التى أملاها نابليون على بروسيا فى صلح تيلسيت ، الى زيادة أثر العامل الحافز الذى نشأ فى بداية الأمر مع هزيمة البروسيين أمام الفرنسيين فى موقعة يينا ، فلم تقتصر نتيجة الاستثارة على تجديد الجيش البروسى ، بل تجاوزه الى تجديد النظم الادارية والتعليمية البروسية . وكان أن هزمت ألمانيا فرنسا عام ١٨٧٠ وتكونت الامبراطورية الألمانية . واستثارت هزيمتها عام ١٩١٤ ـ ١٨ كامن الطاقات الألمانية ، فانبعثت فى عهد هتلر قوة هائلة .

واما بالنسبة للتحديات التى تفد من الخارج ، فتستثير الطاقات الابداعية فى المجتمع ، فقد بينها توينبى فى بضعة امثلة ابرزها مثال الاسلام :

فلقد تعرض مجتمع الشرق الأوسط ـ ويدعوه بالمجتمع السورى ـ لتأثيرات حضارية تتنافى مع طبيعته وتتمثل تلك التأثيرات فى خضوعه لاشعاعات الثقافة اليونانية بفعل الاحتلال اليونانى ثم الرومانى ، ولضعف ثقافة بلاد الشرق الأوسط بفعل تدهورها وتحللها ، فتهاوت من ثم أمام الثقافة اليونانية • فكان أن فرض اليونانيون على مجتمع الشرق الأوسط نظما وتقاليد وثقافة ، « بل حاولوا فيما بعد أن يفرضوا مذهبهم الدينى » لم يستطع هضمها لمجافاتها طبيعته • فلما وفد الاسلام ، استجاب سكان المنطقة لمبادئه فاعتنقوها عن طواعية ليتخلصوا من تأثيرات الحضارة الهلينية ـ ثقافية وسياسية ـ وليزيحوا عن كواهلهم الاحتلال الرومانى • وكان أن اندفع المسلمون بقيادة العرب الى استرداد مجد بلادهم الذاوى ، وانبنى على انتصار الاسلام استرداد الشرق الأوسط شخصيته التى أهدرها العدوان الثقافى الهلينى اجيالا طويلة ، فأصبحت المدن الاسلامية مراكز الحضارة الاسلامية الزاهرة •

ومن الناحية الاخرى ، استثار الاندفاع العربى ، الطاقات الكامنة فى المجتمع المسيحى الغربى • فاتجهت الاستجابة للتحدى هزيمة العرب فى موقعة تور عام ٧٣٢ ، ثم خروج العرب من أسبانيا • وحملت الاستجابة الغربيين عبر المحيط الأطلسى الى أمريكا وعبر المحيط الهادى الى الشرق الأقصى • وقبل أن تقتلع الثقافة الاسلامية من اسبانيا ، استغلت لمصلحة الغربيين أنفسهم • فلقد ساهم علماء اسبانيا الاسلامية ـ عن غير قصد كما يقرر توينبى ـ فى تشييد الصرح الملسفى الذى أقامه فلاسفة المسيحية الغربية ابان العصور الوسطى ، كما وصلت بعض مؤلفات أرسطو للعالم الغربى للمرة الاولى عن طريق التراجم العربية • فعلى أساس الصرح الثقافى الاسلامى ، شيد الغربيون نهضتهم الثقافية •

وعرض توينبى للاستجابات التى تتم بفعل تحديات تنشأ داخل المجتمع • فشبه المجتمع فى هذه الحالة بالجسم الانسانى •• فعندما يبتلى جسم بفقد عضو من أعضائه أو ينكب انسان بخسارة ملكة من ملكاته ، تعتبر الخسارة تحديا يستجيب له الانسان المصاب بالتخصص فى استعمال عضو آخر أو ملكة أخرى ، حتى يبز أقرانه فى ميدان النشاط الجديد هذا ، ليعوض قصوره فى الميدان القديم ••

ففى مكنة العميان مثلا ، تنمية شعور حساسية اللمس لديهم أكثر مما يتاح عادة للمبصرين • وهذا ما نجده بنفس الطريقة ـ الى حد ما ـ فى الكيان الاجتماعى • فان أية جماعة أو طبقة تتناولها النقمة اجتماعيا ـ سواء من جراء فعلها هى نفسها أو بفعل آخرين فى المجتمع الذى تعيش فيه ـ تستطيع الاستجابة للتحدى المقيد لحريتها أو الذى يحد من مزاولة طائفة من أوجه النشاط ، وذلك بتركيز طاقتها فى ميادين أخرى والتفوق فيها •

ونقد تناول توينبى بالبحث طائفة من حالات الاستجابة للتحديات الداخلية نقتبس منها مثال « الرق » :

ما برح الرق من أقسى ضروب النقمة التى لاينرضها حدث طبيعى ، لكنها من تدبير الانسان وهى أكثر النقم شمولا ووضوحا • وأشد أمثلة الرق تأثيرا فى تاريخ الانسانية ، تلك الآلاف المؤلفة من الأرقاء الذين ساقهم الطغاة الرومانيون الى روما من جميع البلاد المحيطة بالبحر المتوسط • ولقد شاهد هؤلاء الأرقاء عالمهم المادى والروحانى بأكمله ينقلب رأسا على عقب تحت سمعهم وأبصارهم عندما نهب الرومان مدنهم وساقوهم الى سوق الرقيق ، لكنهم لم يفقدوا مقدرتهم على الشعور بالألم الذى يسببه الرق • وكان الموت فى العبودية نصيب معظمهم ، لكن طائفة منهم قد استجابت للتحدى فعلا ، بانجاز شيء ما فى شكل أو فى آخر :

١ ـ تبلورت استجابة البعض فى المجال المادى البحت • اذا ارتفع أفراد هذه الفئة فى خدمة سادتهم حتى أصبحوا المديرين المسئولين لأملاك واسعة • ولما اتسعت أملاك قيصر وأصبحت روما دولة عالمية ، استمر عتقاء الامبراطور يحكمونها ، واشترى آخرون حريتهم بفضل مدخراتهم التى سمح لهم سادتهم بالاحتفاظ بها • وصعدوا فى نهاية الأمر الى الثراء والجاه فى عالم التجارة والادارة الرومانى •

ب ـ أما البعض الآخر ، فكانت استجابته روحانية • فجلب الأرقاء اليونانيون معهم عقائدهم ، وجلب الأرقاء المصريون عبادة ايزيس ، والأرقاء البابليون عبادة النجوم ، والأرقاء الايرانيون عبادة ميترا • وفوق هذا كله ، جلب الأرقاء السوريون المسيحية التى استهوت الجماهير ، فكان أن قوضت النظام القديم للامبراطورية الرومانية ، من أساسه •

وهنا يقارن توينبى بين استجابة الأرقاء

السوريين لتحدى الرق الرومانى باعتناق المسيحية، وبين استجابة زنوج أمريكا لتحدى البيض لهم • وتتبلور استجابة زنوج أمريكا ، فى كشفهم فى المسيحية طائفة من المعانى والقيم الطريفة التى ظلت المسيحية الغربية تجهلها أمدا طويلا • فالزنجى قد كشف فى الأناجيل — بفضل اعماله الفكر — أن المسيح نبى جاء الى الدنيا ، لا ليعزز مركز الاقوياء ، ولكن ليعلى من شأن المتواضعين والمستضعفين • وهنا يقول توينبى ما ترجمته «اذا كان الأرقاء السوريون المهاجرون الذين جلبوا المسيحية الى ايطاليا الرومانية ذات مرة قد أنجزوا معجزة تشييد ديانة جديدة حية قامت مقام ديانة قديمة كانت قد بانت فعلا فلعل الزنوج ينجزون معجزة أعظم من ذلك ببعثهم الميت الى الحياة • ولعلهم بعبقريتهم الفطرية فى التعبير تعبيرا فنيا جميلا عن مشاعرهم الدينية الانفعالية ، يوفقون فى اشعال النار فى رماد المسيحية الخامد ، الى أن تتأجج النار المقدسة مرة أخرى فى القلوب المسيحية • وربما يمكن بهذه الطريقة جعل المسحية تنبض بالحياة مرة ثانية • فان قدر أن يتم ذلك على أيدى كنيسة زنجية أمريكية ، كان ذلك أعظم مراتب الاستجابة الدينامكية التى قام بها انسان حتى الآن لتحدى النقمة الاجتماعية •

درجات التحدى ومدى الاستجابة

اثبت توينبى ان الحضارات تتوالد فى البيئات التى تتسم بالمشقة غير العادية ، والتى لا تتسم بسهولة الحياة فيها سهولة غير مالوفة •• وانه كلما عظم التحدى اشتد الحافز ••

ولكن ، لو زدنا شدة التحدى الى مالانهاية ، فهل نضمن اشتداد الحافز الى مالانهاية ، وزيادة غير متناهية فى الاستجابة ، انجوبه التحدى بنجاح ؟

أفلا تبلغ شدة التحدى نقطة تؤدى بعدها الشدة المتزايدة الى ابراز مفعول متناقص ؟

واذا تعدينا هذه النقطة ، فهل نصل الى نقطة ثانية يصبح عندها التحدى من الشدة بحيث يزول كل احتمال فى الاستجابة اليه بنجاح ؟

وفى هذه الحالة ، هل تغدو صيغة القانون «أعظم التحديات حفزا يوجد فى متوسط بين التفريط والافراط فى الشدة » ؟

وهل هناك تحد زائد عن الحد ؟

هناك حالات تتسم بتطرفها لعملية التحدى والاستجابة • فهناك مدينة البندقية وهى مدينة شيدت على أعمدة غرست فى الطين على شواطىء بحيرة ضحلة ملحة ، لكنها فاقت فى القوة والثراء والمجد جميع المدن التى بنيت على الأرض الصلبة فى وادى نهر البو الخصيب • وهناك هولندا وهى بلاد استنقذت من البحر ، لكنها امتازت من ذلك فى التاريخ الى أبعد حد عن أية قطعة أرض تماثلها فى المساحة فى سهول أوربا الشمالية • والمثل يقال عن سويسرا المحملة بحمل من جبال لاتبشر بالخير • بيد أنه وان بلغت حالات التحدى الثلاثة هذه غاية الشدة ، الا أن مداها مقصور على أحد العنصرين اللذين يكونان بيئة أى مجتمع • فانها متعلقة بالأرض الشاقة • الا أن شدة الموقع الطبيعى ، لاتعتبر فى ذاتها تحديا بل نجدة • لأن هذا الموقع هو الذى حفظها من المحن التى تعرض لها جيرانها ، فمكنتها منعتها الجغرافية من الارتقاء فى ظل الأمن والسكينة • بيد أن هناك تحديات أعجزت الاستجابات ، مثال ، ذلك :

١ — اخفاق ردود الفعل التى أبرزتها شعوب الشرق الأوسط ضد تحدى العالم الهلينى ، الى أن وفد الاسلام فنجح نجاحا ساحقا فى رد عدوان العالم الهلينى •

٢ — فشل انسان روما الشمالية فى الاستجابة لتحدى الطبيعة • فأخفق فى الماضى فى انشاء حضارة فلما واتته الظروف أصبحت أوروبا الشمالية منطقة حضارية •

٣ — أقام الرجال الشماليون حضارة فى النرويج وايسلندا ، لكنهم عجزوا عن اقامتها فى جرينلد ، وما برحت طبيعتها تستعصى على اقامة أية حضارة •

٥ — اذا كانت أثينا قد استجابت لتحدى الغزو الفارسى بصيرورتها معلمة اليونان ، واستجابت بروسيا لتدمير الغزو النابليونى بتطورها الى الامبراطورية الألمانية ، فان الضربة التى وجهتها روما الى قرطاجنة كانت من العنف والقسوة بحيث لم يثمر التحدى أية استجابة فى أية صورة •

التمايز عن طريق الارتقاء

يتحقق الارتقاء وقتما يجيب فرد أو أقلية أو مجتمع بأسره عن تحد ، بابراز استجابة ٠ فلو اقتصر الأمر على ابراز الاستجابة لتحد معين ، لكان معنى ذلك توقف المجتمع عن الارتقاء وصيرورته الى تحجر على طول المدى ٠ فالبدوى ـ مثلا ـ قد استجاب لتحدى بيئته بتنظيم أسلوب معيشته على النسق المعروف ، لكنه توقف عن الارتقاء وأصبح يعيش اليوم مثلما كان يعيش أقرانه منذ آلاف السنين ، الى أن بدأت الحضارة الحديثة تغزو الصحراء وتحطم أسلوب الحياة البدوى ٠ والمثل يقال عن الاسكيمو ٠

وبعبارة أوضح ، يجب أن يتواصل تأثير عملية الارتقاء ٠ ويتم ذلك بأن يتعرض المستجيب للتحدى ، لتحد جديد ، تقتضى من جانبه استجابة أخرى ، تبرز بدورها ـ على طول المدى ـ تحديا ، يقتضى بدوره استجابة ٠٠ وهكذا دواليك ٠

فهناك من الجماعات والأشخاص من تتصل استجابته للتحدى تلو التحدى ، فتتواصل عملية ارتقائه ، الى أن تقيده همته ـ عن مواصلة الكفاح فى الصعود الى سلم الارتقاء ، فيستسلم للعجز أو الزوال ٠

وبالأحرى ٠ يبرز التحدى بعد الآخر ، تمايزا داخل نطاق المجتمع ٠ وكلما طال أمد سلسلة التحديات ، ازدادت قوة التمايز وضوحا ٠ وتتبدى لنا فى محيط الفن صورة واضحة المعالم ٠ فمن المسلم به أن كل حضارة توجد لنفسها طابعا فنيا يكون علما عليها ، وبعبارة أخرى ، تضفى الحضارات المختلفة درجات شتى من الاهمية على ضروب معينة لأوجه النشاط :

١ ـ تنزع الحضارة الهلينية بشكل ظاهر الى حياة يغلب عليها طابع الجمال ، بوجه عام ٠

٢ ـ الحضارتان السندية الهندية نزعة ظاهرة تتسم بغلبة الروح الدينية عليها ٠

٣ ـ تتسم الحضارة الغربية بالولع بالآلات ٠

ويعنى ذلك تركيز الاهتمام والجهد والكفاية على تطبيق استكشافات علم الطبيعة على الأغراض المادية ، عن طريق استخدام العمل الميكانيكى المنظم فى تشييد المحركات الاجتماعية مثل الدساتير البرلمانية وأنظمة الدولة الخاصة بالتامين وجداول مواعيد التعبئة العامة ٠

بيد انه مهما يكن من امر التمايز بين الحضارات ، فان ثمة حقيقة يؤكدها توينبى مدارها ان التنوع الذى يتبدى فى الحياة والنظم البشرية ، هو ظاهرة سطحية تحجب خلفها وحدة كامنة للبشرية لا يغيرها هذا التنوع ٠٠

خاتمة المطاف

يستعرض توينبى تاريخ البشرية بأسره على أساس فكرة التحدى والاستجابة ، ويستخلص عوامل ارتقاء المجتمعات ويتقصى الدوافع وراء انهيارها ٠

ولا يعتبر توينبى التوسع السياسى والحربى أو تحسين الأسلوب التكنولوجى ، قاعدة تكفل قياس الارتقاء الحقيقى للمجتمع ٠ فان التوسع السياسى والحربى هو ـ عادة ـ نزعة حربية تعتبر بدورها قرينة على تدهور المجتمع ، لا ارتقائه ٠

ولا تبدى التحسينات التكنولوجية ـ سواء أكانت زراعية أو صناعية ـ الا ارتباطا قليلا ـ أو لاشىء البتة ـ بينها وبين الارتقاء الصحيح ٠ وحقا٠ فقد يرتقى الأسلوب التكنولوجى وقتما يكون التحضر الحق فى مرحلة انحطاط والعكس بالعكس٠

أما قوام الارتقاء الحقيقى ، فهو عملية يطلق عليها توينبى كلمة « التسامى » ٠ ويعنى بها التغلب على الحواجز المادية ٠ وتعمل عملية « التسامى » على اطلاق طاقات المجتمع من عقالها ، لتستجيب للتحديات التى تبدو داخل النفس أكثر مما تظهر خارجها ٠ وطاقات المجتمع ـ من ثم ـ روحانية الطابع أعظم منها ماديته ٠

ويرى توينبى انه اذا كان العلم قد انتصر على الدين فى بعض البلاد التى توصف بالتحضر انتصارا ساحقا ، فان هذا الانتصار كارثة على العلم قبل الدين ٠٠ فان كلا من الدين والعقل ملكة جوهرية من ملكات الطبيعة البشرية ٠٠

فالحق أن سيطرة الانسان على الطبيعة المادية التى منحها العلم للانسان ، هى أقل أهمية ـ الى أقصى الحدود كما يقول توينبى ـ من أهمية علاقاته باخوانه البشر وصلته بالله ٠

فؤاد محمد شبل





- تقف افريقية اليوم فى مفترق الطرق تواجه ثقافتها الموروثة تحديات ضخمة جاء بها الاستقلال

- كان أوضح مظاهر الاستعمار في افريقية هو « الرأسمالية البيضاء » فثارت افريقية على المستعمر الابيض وظفرت باستقلالها ، وثارت على الرأسمالية ، وسابقها اشتراكية خاصة بها .

- الحياد الايجابى هو خط السياسة الافريقية

- التعايش السلمى اساس رئيسى للنظرية السياسية الافريقية .

- المثقفون هم أصحاب المراكز القيادية فى افريقية

التغير الثقافى فى افريقية

دكتور محمد محمود الصياد

لايمكن أن نفهم مستقبل أمة الا اذا نظرنا فى ماضيها، فأسلوب حياة الأمة انما ينشأ من تراكم عادات وتقاليد قديمة كيفت نفسها بحيث تلائم العصر وظروف المعيشة . وأسلوب الحياة هذا هو الذى يسميه علماء الانثربولوجيا « ثقافة » . فليست الثقافة عندهم الا اسلوب حياة الناس وسلوكهم الاتباعى بالمعنى الواسع الذى يشمل أعمالهم وفنونهم وأفكارهم .

فاذا قالوا « الثقافة العربية المعاصرة » .. مثلا فهم لا يقصدون بها الحياة العقلية للعرب وحدها ، بل يقصدون كل ما اصطنعه العرب لانفسهم من سلوك لمواجهة ظروف الحياة الحديثة فى ميادينها المادية والفكرية جميعا ..

ومع أن هناك تعريفات عدة للثقافة تختلف فى

صياغتها وفيما تؤكد عليه من مفاهيم ، الا انها تتفق جميعا فى أن تكون طرق العمل وأساليب التفكير فى أى شعب تسير وفق انماط معينة ، وأن سلوك الجماعة لا يمكن أن يكون عفويا أو عشوائيا ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون السلوك جامدا لا فردية فيه ، بل انه ليختلف من فرد الى فرد ومن وقت الى آخر غير أن هذا الاختلاف يحدث فى حدود يمكن أن تتقبلها الجماعة وأن تعترف بها.

والثقافة لا النظم الاجتماعية هى التى تميز الانسان عن سائر المملكة الحيوانية ، فلبعض الحيوانات والحشرات مجتمعات .. ولكن الانسان وحده هو الذى يصنع أدوات ، ويستخدم لغة ، ويشكل فنونا ويتخذ دينا وغير ذلك من المظاهر الثقافية .. فالثقافة اذن هى التى تؤكد العناصر الانسانية فى السلوك البشرى وليس المجتمع ولا النظم الاجتماعية ..

ولما كانت الثقافة تكتسب فهى ليست غريزية أو فطرية أو محتومة بيولوجيا كما هو السلوك فى المخلوقات غير البشرية . وما يكتسب يمكن أن يعدل عن طريق زيادة التعليم ، ومن ثم فان العادات والتقاليد والبناء الاجتماعى والمعتقدات والنظم الاجتماعية يمكن أن تتغير ، فاذا سلمنا بهذا وبما يترتب عليه من أن الثقافة مركب ديناميكى فقد أصبح من المحتم أن ندرسها فى ابعادها التاريخية، وبمعايير العلاقات القائمة بين مركباتها عندما نتناولها وقد اصطدمت بمؤثرات جديدة لنرى ماهو حجم الجزء الذى انهار من مركب العادات والتقاليد القديمة نتيجة للاصطدام ، والجزء الذى تعدل ، ثم الجزء الذى بقى واستمر دون أن يتأثر بما استحدث من أوضاع .

ولقد عاشت الثقافة الافريقية منعزلة فى بيئتها قرونا عديدة ، ثم كان أول لقاء مع الرجل الابيض عندما جاء يستثمر أرض القارة وينهب خيراتها ، وجاء الرجل الابيض ومعه ثقافة جديدة فيها السلاح الذى يقتل عن بعد ، والنار التى تضىء بلا دخان ، وقطعة الحديد التى تتكلم ، والاسنان التى يضعها فى فمه ثم ينتزعها كما يريد . وبهرت هذه المظاهر المادية الافريقيين . وكانت كلها خارج نطاق تجاربهم فجعلوا من الرجل الابيض أسطورة، أضافوها الى الأساطير العديدة التى تحفل بها ثقافتهم ، ووجد الأبيض أن فى المحافظة على هذه الأسطورة حفظا لوجوده ، وانها يمكن أن تكون ستارا يخفى ما يرتكب وراءه من آثام . ولهذا حرص على أن يظل الافريقى بمعزل عنه ، وسن التشريعات التى تزيد من هذه العزلة وتوكدها . وبقيت الثقافة الافريقية جامدة فى معظم نواحيها بسبب هذا الانعزال ، فلم يعمل الابيض صاحب السلطة على تطويرها ، ولم يتركها حرة تتطور بذاتها . وربما تطورت بعض جوانبها المادية عن غير قصد ، اذ اضطر الاستعمار الاوربى الى استخدام الأيدى العاملة الافريقية فأتاح لها أن تأخذ بشىء من أساليبه فى العمل ، وان يكن قد حرم عليها دخول الميادين الثقافية الاخرى .

ولكن السنوات العشر الاخيرة غيرت وجه القارة الافريقية بشكل واضح ، فقد حصلت معظم دولها على الاستقلال ، وتحررت شعوبها من نير الاستعمار ، واصبحت تعيش فى دول مستقلة ، اخذت مكانها فى هيئة الامم المتحدة ..

ومع أن تحرر افريقية كان متوقعا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، الا أن السرعة التى تم بها هذا التحرر كانت فوق ما يتصوره اكثر الخبراء الماما بالشئون الافريقية . وكانت الفجائية التى ظهرت بها افريقية على المسرح الدولى من الأحداث البارزة فى عالمنا المعاصر ، ومع أنها هزت الكيان الثقافى القديم للقارة فهى لم تحطمه . وقد حاول الاستعمار أن يستغل هذه الهزة لخدمة مصالحه المتداعية ، فكان للروابط القبلية والعداوات التقليدية أهميتها فى سير الأحداث التى تلت انسحاب بلجيكا المفاجىء من الكونغو ، ولاتزال هذه الجوانب من العناصر ذات الفعالية تحت السطح الهادىء للسياسة النيجيرية .

وقد اختلف الافريقيون كأفراد وجماعات فى

تقبلهم للأفكار الحديثة · ولكن يجب أن نضع دائما فى الاعتبار أن عـدد الذين يقرأون ويكتبون من الافريقيين ، بله الذين تلقوا تعليمـا عاليا لايزال ضئيلاللغاية عندما يقارن بعدد الذين يعتنقون آثار السلف وان عدلوا فيها تعديلا سطحيا طفيفا ، بل وعندما يقارن بعدد أولئك الذين يقفون وسطا بين التمسك بالقديم والاخذ بالحـديث ، ويرغبون فى شىء من التغيير ويبحثون عن تيارات موجهه بـين الذين كان لهم حظ الالتحاق بالمدارس ·

وتقف افريقية اليوم فى مفترق الطرق ، وتواجه ثقافتها الاوروبه تعديات ضخمه ، جاء بها الاسـتقلال وابرزت من أهميتها ظروف السياسة العالمية ·· ولا نسـتطيع هنا أن نتناول هذه التحديات جميعا وموقف الثقافة الافريقية منها ، وانما نكتفى بناحية واحدة هى النظرية السياسيه التى تتجه اليها الثقافة الافريقيه لتقيم عليها بناءها الاقتصادى وكيانها الاجتماعى ··

لقد ظل المجتمع الافريقى زمنا طويلا يقوم على أساس القبيلة · وكان ظهور القبيله فى الواقـع خطوة بارزة فى طريق التطور الحضارى · ووقف المجتمع الافريقىعندها وقفته الطويلةبحكم ظروف البيئة الطبيعية أولا ، ثم نتيجة للاوضـــاع التى فرضت عليه من الخارج فيما بعد · وتتميز القبيلة بالوحدة القائمة على التجانس بين أفرادها ، وفيها يشعر الفرد بأنه جزء أصيل فى مجتمع متكامل ، فهو لا ينعزل أبدا عن قبيلته ولا عن ظروف البيئة الطبيعية التى تحكمها ، ولكن القبيلة لايمكن أن تنتظم أمورها دونقادة يتولونهذه الأمور ، ويجب أن تتوافر فى هؤلاء القادة مميزات تجعلهم قادرين على ممارسة الزعامة والتوجيه فى قبائلهـم · ولما كان المجتمع القبلى بسيطا فى تركيبه ،وهو محدود بآفاق غير فسيحة ترتبط ارتباطا وثيقابالبيئةالتى تعيش فيها القبيلة . وتكاد تقتصر على حدود هذه البيئة ، فقد أصبحت الخبرة بأرض القبيلة هى أهم المميزات التى يجب أن يتصف بها القادة · ومثل هذه الخبرة تكتسب مع الزمن ، ومن هناكان لكبار السن فى القبيلة الافريقية مكان الصدارة ، لمالهم من خبرات اكتسبوها مع الأيام ·

ولما كان هذا النظام من وضع القبيله نفسها . وقد اهتدت اليه بوحى من احتياجاتها ، ثم راحت مع الممارسـة تنظمه بما تنســج حوله من عرف وتقاليد تنبثق من ارادتها ، فقد أصبح نظاما يتمتع باحترام الجميع ، وأصبح سـلوك الافراد متماثلا وغاياتهم النهائية مشتركة ، ومن ثم فقد خلا من المتناقضات ، ولم يكن به مظهر للصراع بين فريق وفريق ، وليس فيه أى استغلال للانسان ، بل ان كل فرد يعمل منأجل نفسه ومن أجل المجموع · سواء كان من القادة أم من أفراد الجمهور · فلكل فرد حقوقه وعليه واجباته ·

وليس هناك عزلة بين الحاكم والمحكوم · بل تربط الجميع المصلحة المشتركة التى يجب أن يسهم فيها كل جزء بنصيبه ليظل الكل سليما متماسكا ، ففى هذا صالح الجزء والكل على السواء ·· وفى مثلهذا المجتمع يشعر الفرد بذاتيته الحقيقية ·· ومن ثم بكرامته كانسان ··

وكان النظام الاقتصـــادى فى هذا المجتمع يقوم على دعامتين : هما الرعى والزراعة البسـيطة · وكانت الارض ملكا مشاعا للقبيلة ، ولكن الأفراد يستغلونها فى الانتاج الخاص ، كل بحسب حاجته وعلى قدر طاقته ، فيرعىالراعى أى عدد منالماشية يستطيع أن ينميه وهو ملك له ، ولكن الكلأ مباح للجميع · ويزرع الزارع المساحة من الأرض التى يستطيع أن يفلحها ويقوم بخدمتها ، وانتاجها له





يتصرف فيه كما يشاء ، فكان هناك اذن عدالة فى التوزيع ، ولكن درجة الكفاءة فى الانتاج لم تكن عالية، اذلم يكن لدى القبائل مايحفزها الى زيادة الانتاج لرفع مستواها أو زيادة رفاهيتها . فقد كانت الحياة من البســاطة بحيث لا تتطلب الا الضرورى دون سواه .

وجاءت الحرب العالمية الأولى بتحويل كبير فى الأوضاع الاقتصادية لكثير من شعوب القارة الافريقية ، فقد فرضت على هذه الشعوب أن تنتج الكثير من المواد الخام التى تحتاج اليها اقتصاديات أوروبا . وفى سبيل تحقيق هذا الغرض راح الاستعمار يستغل الأيدى العاملة الافريقية فى الزراعة وفى تعبيد الطرق ومد خطوط المواصلات ، ويدفع لهم أجورا ضئيلة لا تتناسب مع ما يقومون به من عمل مرهق شاق ، ولكن أياكانت ضآلة هذه الأجور فقد كان وجودها فى حد ذاته يمثل تحولا خطيرا فى المجتمع الافريقى الذى عرف الاقتصاد التنفيذى لأول مرة . وكان من قبل يعتمد اعتمادا تاما على المقايضة . تســتوى فى ذلك المقايضة بالسلع والمقايضة بالخدمات .

وجاءت الحرب بمظهر آخر هو نمو المدن ، وتحول عدد كبير من سكان المناطق الريفية اليها . اما هربا من الحياة التقليدية الرتيبة ، بعد أن رأوا المدينة وما فيها من مظاهر حضارية ، أو سعيا وراء كسب المال الذى أصبح له وضع جديد فى الثقافة الافريقية . والمدينة بطبيعتها أرحب صدرا من القرية ، ومن ثم فقد استطاعت ان تهضم هؤلاء الوافدين عليها ، وأن تصهرهم صهرا جديدا فقدوا فيه مشاعرهم القبلية ، ووطنيتهم المحلية الضيقة . وأخذوا ينتقلون من مدينة الى اخرى دون أن يشعروا بانهم غرباء ، وتحول ولاؤهم المحدود للقبيلة الى ولاء عام للمنطقة الواسعة التى يتجولون فيها بحريه .

وهكذا نما لأول مرة احساسهم « بالافريقية » الشاملة . وان تكن الحدود السياسية التى فرضها الاستعمار قد حتمت ان يكون هذا الاحساس قطريا الى حد ما .. ولكنه عاد مع الاستقلال الى سيرته الاولى ، واصبحت حركة الوحدة الافريقية من اهم مايسعى اليه الزعماء الوطنيون فى الوقت الحاضر .

وجندت القوى الاستعمارية فى الحربين العالميتين الأولى والثانية الوفا من الشباب الافريقى دفعت به الى مختلف الميادين ليدافع عن قضيتهــا ، ومع ان الموسيقى لاتقبل « الترجمة » الى اللغــة ، فداحة الخسائر التى منى بها الافريقيون فقد تفتحت فى الحرب عيون الجنود على عالم جديد لم يألفوه من قبل . فلما عادوا الى بلادهم كانت صورة هذا العالم قد انطبعت فى أذهانهم . وودوا لو استطاعوا أن ينقلوا مظاهره . ومن قبل كانت الحكومات صاحبة الامر تغدق على البعثات التبشيرية لتساعدها فى نشر المسيحية ، ولم يكن هناك من سبيل لهذا الا فتح المدارس أمام الافريقيين يتلقون فيها قواعد المسيحيه ويلمون بشىء من الثقافة . ونشأ عن هذا ظهور فئة من الشباب الافريقى لها خبرة بالثقافة الغربية وأساليب الحياة الاوروبية . واستطاعوا عن طريق تعليمهم أن يكون لهم دور بارز فى الادارة وفى الحياة المهنية .

حقيقة أن السلطة السـياسية ظلت فى أيدى البيض ، ولكن الطبقة الصاعدة من موظفى الحكومة وأصحاب المهن بدأت تتطلع الى أن يكون لها من هذه السلطة نصيب فنجحت حينا وفشـلت فى معظم الأحيان ، ولكن تطلعها الى السلطة السياسية فى بلادها كان ارهاصا بظهور النزعة الى التحرر والتمتع بالاستقلال . ولم يكن الاستعمار على قدر من الذكاء يدفعه الى التسليم بواقع التطور التاريخى ، فاخذ يضطهد هذه الاتجاهات بما يفرضه من تشريعات بربرية ، وقيود تتنافى مع الانسانية ، مما أدى الى تكتل كل القوى العاملة ، والى أن يدرك الافريقيون ان الاســتعمار كل لا يتجزأ ، وأنه لا قضاء على الاســتغلال والاضطهاد والجوع الا بالقضاء على الاستعمار .

وكان المظهر الاول للاستعمار فى افريقية هو « الراسمالية البيضاء » وتسلطها واستغلالها .. ومن هنا ظن البعض ان محاربة افريقية لهذه الراسمالية الاجنبية المستغلة ، انما هى اتجاه نحو الشيوعية .. وهى فى الواقع ليست الا اشتراكية وطنية لها مميزاتها المحلية وخصائصها الافريقية ..

وكانت النشأة الاولى لهذه الاشتراكية الافريقية نتيجة لاتصال بعض من آلت اليهم مقاليد الامور فى القارة بالأفكار التقدمية فى أوربا وبخاصة فى البلاد التى كانت خاضعة للنفوذ الفرنسى حيث كانت الاحزاب التقدمية الفرنسية من اشتراكية وشيوعية تزاول نشاطها فى المستعمرات كما تزاوله فى الوطن الأم . وكانت طبيعة الحياة السياسية الفرنسية تتيح للمواطنين الافريقيين أن يكـونوا أعضاء فى الأحزاب الفرنسية والنقابات وانتخابات

العمال أن تكون على صلة بنظائرها فى فرنسا .
وظلت هذه العلاقات قائمة حتى بدأت الدول الافريقية كفاحها فى سبيل الاستقلال ، فأصبح حتما على هذه المنظمات أو بعضها على الاقل أن تنهج نهجا مستقلا ، أساسه المصلحة القومية بصرف النظر عن الروابط المذهبية . ولم يكن هذا الامر مقتصرا على مناطق النفوذ الفرنسى بل كان قائما فى مناطق النفوذ البريطانى كذلك ، حيث أتيحت لبعض شباب افريقية فرصة الاتصال بالاحزاب والجماعات التقدمية فى بريطانيا كحزب العمال والجمعية الفابية . ولكن هذا الاتصال كان أضعف كثيرا منه فى الدائرة الفرنسية .

ووجدت الدول الافريقية بعد حصولها على الاستقلال ان الاشتراكية هى وحدها التى يمكن أن تقدم الحلول العملية لمشكلات التخلف الاقتصادى والاجتماعى وغيرها من المشكلات التى نشأت عن الاستعمار الذى عانت منه كثيرا وكافحت من أجل التخلص منه طويلا . ونظرت من حولها فوجدت العالم الغربى فى صراع مرير تضيع معه الطاقات البشرية الخلاقة . وبدلا من أن توجه هذه الطاقات الى البناء الذى تحتاج اليه الشعوب ، وجدت افريقية أن معظم الشعوب توجه الى ميدان الحرب الباردة والى سياسة التكتلات والأحلاف العسكرية . ومن ثم آمنت معظم المنظمات الافريقية بأن الخير كل الخير هو فى أن تبتعد عن هذا الميدان ..

وهكذا أصبح « الحياد الايجابى » و « عدم الانحياز » من اهم السمات المميزة للاشتراكية الافريقية الحديثة ، فهى تدعو الى السلام والتعاون بين دول العالم جميعا ، وهى تتقبل العون الفنى والاقتصادى الذى هى فى أمس الحاجة اليه يأتيها من أى ناحية ، مادام غير مشروط .. فالتعايش السلمى من الأسس الرئيسية فى النظرية السياسية الافريقية ..

وكان الاستعمار قد ترك الاقتصاد الافريقى متخلفا غير متوازن، ولهذا كان حتما على الاشتراكية الافريقية أن تأخذ بمبدأ التخطيط . وهو هنا يختلف عن التخطيط فى الدول الرأسمالية أو الشيوعية اذ أنه يقوم على حقائق الواقع الافريقى ، ويستهدف القضاء على العيوب الموجودة فيه ..

ومن ثم فهو لا يقوم على الملكية العامة لكل أدوات الانتاج كما فى التخطيط الماركسى ، ولا يقر النشاط الاقتصادى الحر القائم على المنافسة من أجل الارباح ، بل هو يعترف بالملكية الخاصة التى لا تكون سبيلا الى الاستغلال ، ويأخذ بالملكية العامة فى حدود ما يفى به صالح الجماهير ..

والمجتمع الافريقى مجتمع لا طبقى بحكم واقعه التاريخى وظروفه الطبيعية ، ولكن التطور الاقتصادى لافريقية كان لابد أن يخلق قوى عاملة لكل منها ميدانها الخاص . لقد كانت افريقية يوم أن دهمها الاستعمار لاتزال فى المرحلة الزراعية من مراحل التطور الاقتصادى ، ومن ثم كان الفلاحون هم أول من تلقى ضربات الاستعمار القاتلة ، فقد استصفى الارض الجيدة الصالحة للانتاج ووزعها على المستعمرين وساق أصحابها الشرعيين الى «معازل» يكدحون فيها ليحصلوا على الكفاف . وحيث لم تساعد ظروف المناخ على استقرار الرجل الابيض واشتغاله بالزراعة ، أبقى الاستعمار على العناصر الوطنية فى أراضيها ولكنه فرض عليها انتاج أنواع من الغلات يحتاج اليها الاقتصاد الاستعمارى بصرف النظر عن احتياجات الافريقيين . وأمام الضيق الذى فرضه الاستعمار على الفلاحين الافريقيين اضطر الكثير منهم الى الهجرة عن دياره سعيا وراء لقمة العيش ، واستغل الاستعمار هذه الرغبة فى الهجرة ، فقد زودته بفيض من الايدى العاملة الرخيصة اللازمة لمشروعاته الاستغلالية .

وكان معظم هذه الهجرات يقصد الى المناجم والمصانع ، أويعمل فى مد الطرق الزراعية وانشاء السكك الحديدية ، وهى هجرات آتية من بقاع مختلفة من القارة ، وينتمى أفرادها الى قبائل متعددة ، وكان التقاؤها يساعدها على تبادل الخبرة



والمعروفة ، وهو فى الوقت نفسه يضعف روابطها الاقليمية الضيقة ، ويجعلها تدرك أن مصالحها لم تعد مرتبطة بقبيلة أو بقرية • وانما ارتباطها كله بالعمل الذى اتخذته وسيلة لكسب العيش ، وتبدى

لها مدى الارتباط الوثيق بين سيطرة الرأسمالية الاجنبية وما تلقاه من عنت واضطهاد • وهكذا نشأت « الجماعة العمالية » وهى وان يكن عددها

لايتجاوز ٧٪ من عدد السكان ، الا انها آخذة فى النمو ، وهى تتميز بتجمعها وتضامنها ، ولكنها فى الوقت نفسه جماعة غير منفصلة عن مجتمع

الفلاحين ، لسبب واحد وبسيط هو أنها مستمدة منه • وهى وان تغير نوع عملها لاتزال تعانى نفس الآلام التى يعانيها الفلاحون ، ومن ثم فهناك وحدة مصير بين الجماعتين • ثم هى من ناحية أخرى تعيش

على أساس العمالة الموسمية ، فكثير من العمال يوقعون عقود عمل لأجل ثم يعودون بعد ذلك الى

قراهم • ومن ثم ظل التآلف والترابط بين العمال والفلاحين الذين يمثلون غالبية الشعوب الافريقية ونشأ هناك تحالف متين بين العمال والفلاحين كان دعامة قوية فى حركات التحرر والاستقلال •

وكان الاستعمار يسيطر على الاقتصاد سيطرة كاملة ، فلم يتح فرصة للرأسمالية الوطنية لكى تظهر وتثبت أقدامها ، ومن ثم اقتصر وجودها على بعض النشاط التجارى المحدود ، وبعض نواحى

الصناعة الصغيرة • وقد نجح رأس المال الوطنى فى بعض المجالات ، ولكن سرعان ماأدرك حقيقة التناقض بينه وبين الرأسمالية الأجنبية التى تقبض



بيد من حديد على مقدرات البلاد الاقتصادية وتتحكم فى الأسواق العالمية بل وتنافس تنافسا غير مشروع فى الاسوق المحلية كذلك • ولهذا اندفعت « الرأسمالية الوطنية » فى حركة التحرر القومى متحالفة مع العمال والفلاحين ، رغم مابذله الاستعمار من محاولات لسلخها عن ركب التحرر •

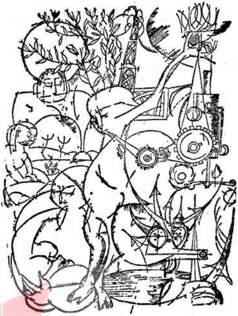
وثمة جماعة أخرى وأخيرة هى « جماعة المثقفين » •• وقد ظن الاستعمار أن ثقافتها الغربية وأخذها بأساليب الحياة الاوربية قد يجعل منها حليفة له ، فراح يغريها ليلتقى بها فى منتصف الطريق ، ولكنه كان واهما فيما ذهب اليه ، وكان يجب أن يدرك أن هذه الطبقة أكثر الطبقات سخطا عليه ، اذ ان ثقافتها وما اكتسبته من خبرات يجعلها أقدر على فهم حقيقته من الطبقات الاخرى •• ولهذا كان المثقفون هم أصحاب المراكز القيادية فى الحركات التحريرية الافريقية ••

واضح من هذا أن البلاد الافريقية لم تكن تعانى من وجود طبقات اجتماعية أو اقتصاديه بالمعنى الصحيح نظرا لظروفها التاريخية والبشريه ، ولهذا فان حرب الطبقات التى تقوم عليها المدرسيه ، لا محل لها فى افريقية ، وخير منها بالنسبة للواقع الافريقى نظام يجمع طبقات الشعب المختلفه للعمل صفا واحدا من أجل خير المجموع • بل وحتى فى البلاد التى كان فيها نوع أو آخر من الطبيعيه رفضت فكرة الصراع الطبقى وفضلت عليه تذويب الفروق بين الطبقات بالطرق السلمية ، والاجراءات الاشتراكية من اصلاح زراعى ، وتأميم ، وتجميع قوى الشعب العاملة لتعمل متحالفة فى اعلاء صرح الاشتراكيه ودفع عجله التقدم •

وهكذا كان التحول الى طريق الاشتراكية أهم ماشهدته الثقافة الافريقية المعاصرة من تغير ، ولا شك أن الممارسة العملية للاشتراكية ستتيح الفرصة لتغيرات أخرى واسعة تشمل ميادين الثقافة العملية والفنية والفكرية ، وتستوحى افريقية فى ايدلوجيتها الحديثة تراثها القديم وهى تحاول أن تخلق مجتمعا اشتراكيا يقوم على أساس

الدولة ، وهى بالطبع لاتعنى بهذا أن تبقى على نوع من الشيوعية القبلية أو الجماعية البدائية ، وانما كل ماتقصده أن تعتمد عليه كأساس فى بناء المجتمع الاشتراكى الافريقى الذى يدعمه ماتقتبسه من التقدم العلمى الحديث ••

محمد محمود الصياد



أولدس هكسلى والجزيرة الفاضلة

بقلم محمود محمود

« أيها القوم ! أنصتوا الى مليا ! عيشوا لوقتكم وفى دنياكم ، ولا تحلقوا بخيالكم فى عالم غير عالمكم ، وفى زمان غير زمانكم ! »

الجزيرة صورة لمدينة فاضلة ، كل العلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعائلية فيها طبيعية ، لا تعقيد فيها ، ولا تؤدى الى عقد نفسية عند ساكنيها.

أتيح لى فى صيف عام ١٩٦٢ أن أزور الولايات المتحدة الامريكية ، وطفت بعدة ولايات ، ولما بلغت كاليفورنيا نمى الى علم أولدس هكسلى الكاتب الانجليزى المعاصر الذى مات منذ عام وبعض العام ان كاتبا عربيا قام بترجمة كتابه « العالم الطريف» و « الوسائل والغايات » وغيرهما من بحوث ومقالات من تاليفه ، قد هبط فى مدينة سان فرانسسكو · فدعانى الى زيارة بمنزله · وكان وقتئذ يقيم فى بركلى على مقربة من المدينة أستاذا زائرا فى جامعة كاليفورنيا يلقى على طلبتها محاضرات فى الأدب المعاصر · ولبيت الدعوة فرحا مسرورا، بهذه الفرصة التى أتيحت لى لكى أتحدث الى هذا الكاتب العظيم ·

ودهشت لبساطة المنزل ، وتواضع الرجل ، وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث زهاء الساعتين · وأذهلنى منه عمق ثقافته واتساعها وشمولها · فهو على دراية تامة بتقدم العلوم الطبيعية ، وبالتاريخ السياسى وتاريخ الأديان ، وبكثير من اللغات الحية واللغات البائدة ، وآداب الشعوب ، ومشكلاتها السياسية والاقتصادية ، ونظريات التطور وعلم النفس الحديث ، والفنون القديمة ، والحديثة بكافة ضروبها ، وعلوم الفلسفة والتربية ··· ماذا أقول ! أننى لاأكون مغاليا اذا قلت ان الرجل موسوعة علمية كاملة ، امتزجت فى شخصه مختلف المعارف والثقافات ، وكون من هذا المزيج فلسفته الخاصة التى أخرجها فى كتب أدبية رائعة تتسم بروعة الاسلوب والأداء ·

وراعنى من الرجل خاصة وعيه لمشكلات هذه المنطقة من العالم التى نعيش فيها ، منطقة الشرق الاوسط ، مهبط الوحى والديانات ، وعطفه على العروبة وآمالها ، وميله الى التصوف وتقديره له ، وايثاره التصوف الاسلامى على التصوف البوذى الهندى ، لان النوع الاول من التصوف منشىء بناء ، فى حين ان التصوف البوذى سلبى هدام ، لا يحث على عمل ولا يدفع الى خلق أو ابتكار ، واخذ يروى لى ابياتا من الشعر بالانجليزية هى ترجمة لشعر جلال الدين الرومى الذى ابدى اعجابا شديدا به كما عبر عن أسفه الشديد لانه لا يعرف اللغة العربية لكى يتمكن من أن ينهل من الثقافة الاسلامية من مصادرها الاصلية ··

وأردت أن أظفر من الرجل فى نهاية الزيارة ، بحديث عن أحدث آرائه فى الاجتماع والسياسة والاقتصاد وتقدم العلوم والحضارة البشرية عامة فقال : خير من حديث مطول ربما لا يلم بكل أطراف الموضوع أن أهدى اليك آخر مؤلفاتى لعلك واجد فيه بغيتك ، ونهض الى مكتبته وعاد منها بكتاب أمهره بعبارة اهداء لطيفة فقبلته منه شاكر ، ثم انصرفت ·

الجزيرة والعالم الطريف

وعنوان هذا الكتاب الذى أهدانى اياه «الجزيرة» ولعله آخر ماكتب قبل وفاته · وهو عبارة عن قصة جديدة رسم فيها هكسلى صورة لعالم أفضل

« لا تجد له نظيرا فى العوالم السابقة ، او فيما صور الكتاب من مدن مثالية ، فنحن فى جزيرتنا لا نريد الشيوعية ولا نتمسك بالراسمالية ·· وما أبعدنا عن السعى نحو التصنيع الشامل للبلاد ، وهو مايرمى الى تحقيقه الشيوعيون والرأسماليون على حد سواء وان اختلفت الاسباب ، فالغرب يريده فى بلادنا (أى الجزيرة) لان اجور العمل لدينا زهيدة ومن ثم فان الربح الذى يعود على المساهمين ضخم عظيم ·· والشرق يريده لنا لأن التصنيع يخلق طبقة البروليتاريا ، ويفتح مجالات جديدة لبث الثورة الشيوعية ، وقد يؤدى فى نهاية الامر الى اقامة ديمقراطية شعبية جديدة ·· اننا لا نستجيب للشرق او الغرب ، ومن ثم تجد شعبنا مكروها لأولئك وهؤلاء ·· وبغض النظر عن هذا المذهب أو ذاك ، فان الدول الكبرى جميعا لا يهمها من أمر نظام الحكم عندنا شىء سوى ان تضمن لنفسها استغلال حقول البترول ·· » ·

وفى هذا السياق يود هكسلى أن يؤكد للقارىء أن عالمه الجديد لا يتبع شرقا ولا غربا ، انما هو عالم مستقل بمذاهبه وآرائه الجديدة ·

يتخيل هكسلى لهذه الحياة الجديدة التى يصورها لنا جزيرة نائية بعيدة جدا عن هذه الحضارة الفاسدة التى نعيش فى جوها · وقد أراد هكسلى فى قصة « الجزيرة » أن يعدل بعض الشىء عن تشاؤمه الذى ضمنه قصة أخرى سابقة لها ، هى أيضا صورة خيالية لعالم جديد أطلق عليه اسم : « العالم الطريف » لاغراقه فى الجدة والغرابة ، فكان فى «الجزيرة» أشد تفاؤلا لمستقبل الانسان

وفى كلا الكتابين يدرك الكاتب تمام الادراك ، سرعة تقدم العلوم ومدى تطورها · وهو فى القصة الاولى يرسم صورة بما يمكن أن يؤدى اليه تقدم العلوم من فقدان الانسان لانسانيته وخضوعه

لتحكمات العلم وضياع حريته الشخصية وبساطة العيش . ولكنه يتخيل فى القصة الثانية أن العلم لا يتحتم بالضرورة أن يستعبد الانسان ، ومن الممكن جدا أن يكون العلم فى خدمة البشر ، وأن يمسى وسيلة من وسائل تحريرهم وانطلاقهم بغير قيود .

« الجزيرة » صورة لمدينة فاضلة ، كل العلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعائلية فيها طبيعية ، لا تعقيد فيها ، ولا تؤدى الى عقد نفسية عند ساكنيها » ..

وقد كان هكسلى فى « العالم الطريف » يبشر بالعودة الى بساطة العيش ، والى الأمومة الصحيحة والى الأطفال ترعاهم أمهاتهم ، والى الريف الذى يلوث بالعلم والمادة — ولكن كيف السبيل الى ذلك ، وتقدم العلم المطرد يهددنا كل يوم ؟ كيف يمكن للانسان أن يعيش فى مجتمع « أكثر حرية وان يكن أقل كمالا ؟ »

وظل الرجل سنوات عدة يفكر الاجابة عن هذا السؤال حتى استطاع أخيرا أن يعالجه فى قصته الجديدة «الجزيرة» وهى صورة لعالم آخر ومجتمع مختلف ، يعيش — كما تخيل الكاتب — فى احدى جزر المحيط الهادى . وهنا لا يستخدم العلم — كما استخدم فى « العالم الطريف » — فى اطراد التقدم المادى الذى لا يفسح للروحية مجالا . ذلك أن الهدف فى « الجزيرة » يختلف عنه فى «العالم الطريف » .

العالم الطريف

فهو فى الأولى (الجزيرة) تحرير الأفراد ، وفى الثانية السيطرة عليهم والتحكم فيهم .

ويحاول هكسلى ان يدخل الشك فى روع قارىء قصة « الجزيرة » فى كل ما لديه من قيم تسود عالم الحضارة — عالمنا الذى نعيش فيه ، ويوحى اليه بقيم روحانية جديدة يامل أن ينقذ بها المدنية — مدنية العصر الحديث — مما نعانى . وفى جراة بالغة يبشر الكاتب فى خلال قصته بتحرير الفرد من كل قيد ليصوز له حياة أفضل ..

ويتصور هكسلى فى «الجزيرة» أن الحيل الآلية عينها — مع قليل من التحوير — التى جعلت من « العالم الطريف » جحيما يمكن أن تجعل «الجزيرة» نعيما . فأهل جزيرة بالا — كأهل العالم الطريف — يمارسون تثبيت الآراء فى الأذهان بطرق الايحاء العلمية ، ويعتقدون فى تحديد النسل ، وفى التحرر الجنسى من غير خجل . وأطفالهم يخضعون لعمليات التكييف منذ الصغر ، ولا يتقيد الواحد منهم بأم بعينها أو أب بعينه طوال حياته الا ان كان معهما سعيدا ، بل يستطيع أن يتنقل من أسرة الى أسرة حتى يجد راحته وطمأنينته . كما أن الوظائف توزع طبقا للقدرات العقلية والبدنية . وهناك المخدر الذى يتناوله الناس ويؤثر فى ادراكهم ويبعدهم فى شبه أجازة من عالم الواقع . غير أن هذا المخدر ويطلق عليه هكسلى اسم « موكشا » فى جزيرة بالا — لا يضعف الادراك كما كانت تفعل «السوما» فى العالم الطريف ، بل يشحذه ويضاعف من القدرة على التنبه عند من يتعاطاه .

وتثير جزيرة النعيم هذه حسد البلدان المجاورة وعداواتها ، وبخاصة لكثرة ما فيها من حقول البترول . وتدبر المؤامرة للاستيلاء على « بالا » ، ثم تبدأ حوادث القصة فى التتابع حتى يصل الى أرض الجزيرة أحد أفراد المؤامرة ، وهو صحافى يعرف باسم « فارنابى » ، يقوم برحلة بحرية ، فتتحطم سفينته ويلقى به اليم على شاطىء الجزيرة .

ويتعرف فارنابى الى فلسفة أهل بالا وطرق معيشتهم ، فيشك فى كل ما لديه من قيم أتى بها من عالم الحضارة الحديثة — حضارة الغرب .



أ . هكسلى

ويصدر المؤلف قصة فارنابى بين أهل الجزيرة بهذه العبارة يقتبسها من ارسطو :

« ان المدينة الفاضلة التى نتمنى لانفسنا العيش فيها ينبغى أن تكون محققة لأمالنا بشرط ان نتجنب فيها المستحيل الذى لا يطاق » ..

وبذا فهو لا يفتأ يتخيل هاتفا يهتف بين الناس قائلا :

« ايها القوم ! أنصتوا الى مليا ! عيشوا لوقتكم وفى دنياكم ولا تحلقوا بخيالكم فى عالم غير عالمكم وأزمان غير زمانكم! »

« النعيم والجحيم »

و « الجزيرة » ليست قصة بالمعنى المألوف ، فهى تنعدم فيها العقدة أو تكاد . ولا تأبه بتحليل الشخصيات ، وانما تتخذ العلم أساسا لها ، ويهتم كاتبها بشرح آرائه الجديدة ، وبنقد الحضارة الانسانية من جذورها ، ويرسم لها طريقا جديدا تسير فيه . ولعلى أستطيع فى المقتطفات الآتية التى أقتبسها من الكتاب أن أحدد بعض معالم هذا الطريق .

في أحد مواقف القصة يلتقي طبيب وافد من أوربا من المؤمنين كل الايمان بالعلم الحديث بحاكم الجزيرة وهو رجل بوذى مغرق فى تصوفه ، وتنشأ بينهما صداقة قوية ، ورغبة أكيدة فى اصلاح الامور فى مملكة بالا ، وبعدما يدرك كل منهما وجهة نظر الآخر تراهما يلتقيان فى نقطة اتفاق ٠

• حيث يمتزج العلم بالصوفية والصوفية بالعلم ، ويختلط المزاج العلمى بالمزاج الصوفى ، ويتحد الاتجاهان فى مركب فكرى جديد ، وفلسفة جديدة ، ومعرفة انسانية متكاملة ، يتمم كل منهما نقص الآخر ويهذب مواهبه ويحثه على التفكير » ٠

وكان الحاكم البوذى ذا عقل نافذ حاد ، ولكنه على جهل تام بما يجرى فى العالم وراء حدود جزيرته ، فلا يعلم شيئا عن العلوم الطبيعية أو التكنولوجيا الأوربية ، أو الفن الأوروبى ، أو طرائق التفكير فى بلاد الغرب ٠ والطبيب الاوربى – من ناحية اخرى – لايعرف البتة شيئا عن فن التصوير الهندى ، أو عن الشعر والفلسفة فى تلك البلاد ٠ كما يتبين له بعدما امتدت اقامته فى بالا أنه يجهل علوم العقل البشرى وفن العيش ٠ ومن ثم فقد أمسى كل من الرجلين معلما وتلميذا للآخر فى آن واحد ٠ ولم تكن هذه العلاقة سوى مجرد بداية ٠ فلم يقفا عند حد التثقيف الذاتى واهتمام كل منهما بشخصه فحسب ٠ واتفقا على أن يتخذ الحاكم الهندى الطبيب الاوربى وزيرا له فى دولته التى تتألف من ألف ألف نفس ٠ ولم يكن التثقيف الذاتى الا تمهيدا لنشر الثقافة العامة والنهوض بجميع أفراد الشعب

واذا كان الملك والطبيب يتبادلان أطراف المعرفة ، حتى يفيدا اكبر الفائدة من دنيا كل منهما دنيا الشرقى ودنيا الاوربى ، او العالم القديم والعالم الجديد – فلم يكن ذلك الا لكى يحذو الناس جميعا حذوهما ويقتفوا اثرهما ٠٠

هل قلت دنيا كل منهما ! كلا ، بل ينبغى أن أقول « جميع » الدنى وكل العوالم ٠ كل العوالم التى تحققت فى حدود الثقافات المختلفة ،وخارج هذه الحدود ، العوالم التى لم تتحقق بعد ولكنها يمكن أن تتحقق ٠ وكان هذا أملا ضخما يكاد أن يستحيل تحقيقه ، ولكنه كان على الاقل حافزا لهما ، وباعثا لهما على ارتياد مجاهل كانت تخشاها حتى الملائكة ٠ وكم كانت دهشة الناس أجمعين أن يلمسوا بأنفسهم نتائج لهذا الازدواج تدل على أن الرجلين لم يكونا من البلاهة كما بدا على وجهيهما ، نعم انهما لم ينجحا فى الافادة من جميع العوالم ٠ ولكنهما بفضل المحاولة الجريئة التى أقدما عليها ، استطاعا أن يفيدا من عوالم أكثر عددا من كل مايمكن أن يطرأ على خيال رجل حكيم عاقل ، وكل مايمكن لهذا الرجل أن يتصور امكان الجمع والتوفيق بينه ٠ وتقول حكمة هذه البلاد ٠

« اذا أصر الاحمق على حماقته اصبح حكيما من الحكماء » ٠

ولعل أشد الحماقات اسرافا هى الحماقة التى وصفها الشاعر الانجليزى بليك ، وهى الحماقة التى كان الملك والطبيب يقدمان الآن على ارتكابها وهى محاولة الجمع بين النعيم والجحيم ٠ ولكنك ان أصررت على هذه الحماقة الكبرى نلت الجزاء الأوفى ، وذلك على شريطة أن تتصرف بعقل ذكى ، فان الحمقى الاغبيا-لايبلغون الشاطىء ، وانما يبلغه ويحقق أطيب النتائج الحمقى الأذكياء العارفون ، أولئك يؤتون الحكمة ! ومن حسن الحظ أن هذين الرجلين الأحمقين نالا على ذكاء ، ومكنهما ذكاؤهما – على سبيل المثال – من ركوب الحماقة بطريقة متواضعة تستهوى الألباب ٠وقد بدأ اتخاذ وسائل تخفيف الآلام ٠ وكان أهل بالا من البوذيين ، يعلمون حق العلم أن البؤس وثيق الارتباط بالعقل ٠ فاذا أنت تشبثت بشىء ، واشتهيت أمرا ، وأثبت وجودك ، عشت فى جحيم من صنع يديك ٠ وان أنت تجردت عن نفسك عشت معافى وثام وسلام ٠ يقول بوذا : « أنا أدلكم على الآلام كما أدلكم على نهاية الآلام » ٠

وهذا الطبيب الأوروبى على دراية بنوع خاص من أنواع الانفصال العقلى يمكن أن يقضى – على الأقل – على نوع من أنواع الالم ، وهو الألم البدنى ٠ فقام الطبيب بالقاء المحاضرات فى فنه الجديد ، لجماعات من القابلات والاطباء والمعلمين والأمهات والمرضى ٠ علمهم كيف تكون الولادة بغير ألم ٠ فانضم اليه جميع النسوة فى بالا متحمسات وعلمهم اجراء العمليات الجراحية لازالة الحصى من الكلية ، والغشاوة عن العين فانضم اليه والى صاحبه الملك كل الشيوخ المسنين وكل المرضى المتألمين ٠وبضربة لازب تحالف معهما أكثر من نصف سكان الجزيرة ، ومالوا الى جانبهما ، وتوددوا اليهما ، وكانا على استعداد لقبول كل اصلاح جديد ٠٠٠ »

اللغة الثانية !

« وانتقل الطبيب والملك من ميدان الآلام البشرية الى ميدان الزراعة واللغة ٠ ثم الى الحديث عن لقمة العيش ووسائل الاتصال ٠ وقد استدعى القائمون على حكم الجزيرة خبيرا انجليزيا لينشىء معهدا يتعلم فيه أهل الجزيرة لغة ثانية ٠ وكانت الجزيرة تحرم استقدام الاجانب لان المبشرين والتجار والمشتغلين بالزراعة منهم كانوا مصدر خطر دائم على عقائد السكان الوطنيين ٠ بيد أن الامر مع خبير اللغة يختلف عنه مع هؤلاء ، فهو يعاون الأهالى على خروجهم وعزلتهم العقلية اذا كانوا لايخرجون عن عزلتهم المادية ، ولغتهم وطريقة الكتابة عندهم ، كانت أشبه بالسجن الذى ليس له منافذ يدخل منها الهواء الذى يجدد جو التنفس وليس لهم من محبسهم هذا مهرب ، وليس لهم أمل فى الاتصال

بالعالم الخارجى الا اذا هم تعلموا لغة حديثة الى جانب لغتهم يجعلونها وسيلتهم الى الثقافة العصرية لذلك قدم الى الجزيرة • فكانت هذه بداية اصلاح تربوى شامل أدت بأهل الجزيرة فى نهاية الامر الى أن يكونوا شعبا يتقن الكلام بلغتين • (وأذكر بهذه المناسبة أن لغة أهل بالا تضم أغنى مجموعة من الفاظ تعبر عن الحب والعواطف) اما فى شئون التجارة أو العلوم أو الفلسفة فهم يستعملون اللغة الحضارية التى تعلموها ويكادون لايستخدمون لغتهم فى هذه الشئون كلها ، بل يقصرونها على شئون الطعام والشراب ، أوهم يتحدثون بها حينما يتبادلون النكات ، أو حينما يعبرون عن الحب ، أو يمارسونه • أما عند الحاجة الى التعبير عن الأفكار المتقدمة فان الكاتب يرجع فى العادة الى لغة لها أدب رفيع يحدد معانى اللفظ ، وهو بحاجة الى نماذج ينسج على منوالها أو ينحرف عنها •وأهل بالا بارعون فى فنون النحت والتصوير والعمارة، يحذقون الرقص والموسيقى التعبيرية ، ولكنهم يفتقرون الى الأدب الحق ، والى الشعراء والكتاب المسرحيين والقصصيين من الوطنيين • وليس لديهم سوى شعراء من العامة يتلون الاساطير البوذية والهندية ، ولايعدو هؤلاء أن يكونوا جماعة من الرهبان يلقون المواعظ ويتحذلقون فى الميتافيزيقا فلما اتخذوا لأنفسهم لغة ثانية كان لهم أدب له ماض طويل وحاضر عميق وانتشار واسع فأصبحت لدى الناس صورة خلقية ، ومعيار روحانى ،وكنوز من الاساليب والوسائل الفنية ، ومصادر من الوحى لا تنفد • وبات فى امكانهم ـ فى عبارة موجزة ـ أن يكونوا خلاقين فى ميادين لم يسبق لهم فيها خلق •••

الروحانية المحسوسة

ويمس المؤلف موضوع التربية فى مواضع عدة من الكتاب ، وله فيها آراء طريفة فالمدرسة عنده لا تعد لاكتساب العلم ، أو تمهد للوظيفة ، أو تشكل الطفل وفقا للبيئة المحلية فحسب • انما ذلك من الامور الثانوية فى التربية ، وأما الاساس فهو الهدف النهائى الذى من أجله نهيىء أطفالنا للحياة ، ففى أمريكا نراهم يهيئونهم للاستهلاك الضخم ، ويترتب على هذا الاستهلاك الضخم ، مواصلات ضخمة ، واعلانات ضخمة ، ومخدرات جماهيرية تتمثل فى التلفزيون ، والتفكير الوضعى، وتدخين السجاير ، وما الى ذلك • وأهل أوربا مثل الامريكان فى هذا الانتاج الضخم وما يترتب عليه• وأما فى روسيا فالامر على خلاف ذلك • هناك يعد الأطفال لتعزيز قوة الدولة الوطنية • ومن ثم كثر فيها المهندسون ومعلمو العلوم، والمقاتلون المدربون، وانتاج المعدات الحربية والصواريخ والقنابل اليهدروجينية • وفى الصين نراهم يغالون فى هذا الاتجاه الروسى ، فيتحول الاطفال الى وقود يستهلك فى الحروب وفى الصناعات وفى الزراعة وانشاء الطرق • وهكذا نرى أن الشرق لا يزال شرقا ، والغرب غربا • غير انهما يلتقيان باحدى طريقتين• فاما أن يشتد الذعر بين أهل الغرب من أهل الشرق فيتحول هدف التربية عندهم من الاعداد من أجل الاستهلاك الى الاعداد من أجل تعزيز الدولة وايجاد الوقود اللازم للحروب • واما أن تضغط الجماهير الجائعة فى الشرق على رجال الحكم ، الجماهير التى تريد أن تستهلك كما يستهلك أهل الغرب ،فتهدف المدارس الى تخريج رجال ونساء همهم كله زيادة الاستهلاك •

ولا يعلم الا الله وحده هل ينحاز الغرب الى الشرق ، أو ينحاز الشرق الى الغرب •• واما الامر فى بالا فلا هو الى شرق ولا الى غرب ، فالاطفال هنا لا يعدون للاستهلاك الضخم ولا يعدون لتعزيز الدولة ••

أجل ان بقاء الدولة أمر لابد منه ، كما ان قدرا من المواد المستهلكة لابد منه لكل فرد • ولا مراء فى ذلك • ولا بد أن يتوفر هذان الشرطان أولا ، ولكن ذلك لايكون هدفا فى حد ذاته ، وانما هو أساس لكى يحقق كل فرد ذاتيته تحقيقا كاملا ويصبح كائنا ، بشريا كامل النضج والنمو •••

وفى موضع آخر من الكتاب يقول المؤلف فى هذا الصدد أيضا : « الأطفال عندنا يتدربون منذ نعومة أظفارهم على أن يكونوا على وعى كامل بالدنيا ، وعلى أن يستمتعوا بهذا الوعى • وهم ينفذون الى الدنيا والى نفوسهم والى نفوس غيرهم من الناس عن طريق كشف الحقيقة الذى يقوى لديهم الوعى والادراك والمتعة العقلية ، بحيث تصبح الامور العادية ، والأحداث التافهة ، جواهر ومعجزات ، أجل جواهر ومعجزات، فلا تعود بنا حاجة الى اللهو بوسائل النقل السريعة ، أو الى الويسكى ، أو الى التلفزيون ، أو غير ذلك مما يصرف الذهن عن الواقع ويعوض المرء مايفقد من الحقيقة •

ولا يقتصر الاطفال فى بالا على كسب التجارب من الكتب وحدها ، بل لابد من ممارسة العمل ، كجزء أساسى من عملية التربية « فالكتب لاتهدينا الى الحقيقة الخفية ، ومازال أكثرنا أفلاطونيا يعبد اللفظ ويمقت المادة • بل ان مالدينا من غلط ليرجع الى أننا لسنا ماديين بالقدر الذى يكفى • انما نحن ماديون بمعنى اللفظ المجرد • فى حين أن أهل بالا يصرون على أن يكونوا ماديين بمعنى اللفظ المحسوس ـ ماديين على المستوى اللالفظى الذى يتطلب النظر واللمس والشم ، والذى يتطلب تقلص العضلات، وقذارة الايدى » •

ان المادية المجردة لاتقل سوءا عن المثالية المجردة،

فهى تجعل الخبرة الروحانية المباشرة أمرا مستحيلا

ومن ثم فان الخطوة الاولى التى ليس عنها غنى فى التربية عندنا على « الروحانية المحسوسة » هى ادخال ضروب مختلفة من العمل فى المادية المحسوسة . ولما كانت المادية مهما تكن محسوسة لاترتفع بنا كثيرا الا اذا كنا على وعى كامل بما نعمل وما نمارس كان لابد لنا من الادراك الشامل لشذرات المادة التى نتناولها ، والمهارات التى نمارسها ، والقوم الذين نعمل معهم فى حقل واحد ، واذن فالمادية المحسوسة ليست سوى المادة الخام للحياة الانسانية الكاملة ، هذه الحياة التى لاتتحول الى روحانية محسوسة الا عن طريق الوعى ، الوعى الكامل المستمر .

فاذا كان المرء على وعى كامل بما يعمل ، أصبح العمل بمثابة اليوجا للعمل ، واللعب بمثابة اليوجا للعب ، والحياة اليومية بمثابة اليوجا للحياة اليومية ، وممارسة الحب كاليوجا لممارسة الحب .. أى ان امثال هذه اليوجا هى وسائل بدنية نفسية تؤدى الى غاية تجاوز الظاهر من الامور » ..

وتطبيقا لهذه الفلسفة التربوية نجد أن الطالب الجامعى فى جزيرة بالا لايتفرغ للدراسة النظرية ، وانما هو يكرس نصف الوقت للدراسة ونصفه للعمل حتى يكون شخصا متكاملا . وفى هذا يقول المؤلف على لسان احدى شخصيات الرواية :

« اننى أقوم بعمل عضلى لان عندى عضلات ، واذا أنا لم أستخدم عضلاتى أصبت بادمان الجلوس وحدة المزاج ... ان المثقفين فى الغرب جميعا مصابون بداء الجلوس المزمن ، ولذلك فأكثرهم مريض بدرجة منفرة . وقد كان الرجل صاحب الحياة فى الماضى ، أو صاحب المصرف أو الميتافيزيقى يقوم بالكثير من السير على الاقدام ، أو على الاقل بركوب الخيل . أما اليوم فمن أكبر رجال الاعمال الى الكاتب على الآلة الكاتبة ، ومن المنطقى الوضعى الى المفكر الوضعى ، نراهم جميعا ينفقون تسعة أعشار الوقت فوق الحشايا الوثيرة ، فوق المقاعد اللينة للاعجاز الرخوة - فى البيوت وفى المكاتب ، وفى السيارات وفى البارات ، وفى الطائرات ، والقطارات والسيارات العامة . لاتتحرك سيقانهم ، ولا يكافحون المسافات والجاذبية - كل حياتهم فى المصاعد والطائرات والعربات ، فوق المطاط اللين .

.. حياة كلها جلوس فى جلوس فتنقلب دفعة الحياة التى كانت تجد لها مخرجا فى تحريك العضلات الى أحشاء الجسم الداخلية والى الجهاز العصبى ، وتعمل على هدمها تدريجيا . ومن ثم فأهل الجزيرة يشتغلون بالحفر والتنقيب كنوع من الوقاية ضد الامراض ، حتى يصبح العلاج أمرا لا ضرورة له . ففى بالا يكرس كل امرىء من وقته ساعتين كل يوم فى الحفر والتنقيب حتى الاساتذة وموظفو الحكومة وذلك أداء للواجب والتماسا للمتعة . يجب أن يتعلم المرء أن يستخدم جسمه وعقله - هذا المركب الواحد - بالطريقة الصحيحة . والمرء اذا أدى عمله بأقل جهد وأقصى وعى وجد المتعة حتى فى العمل اليدوى الشريف . والاطفال فى بالا ينشئون على هذه القاعدة منذ الصغر . فهم يتعلمون أحسن الاوضاع البدنية عند زر الازرار ، ونشجعهم على ملاحظة الاحساس اللطيف الذى يحسه المرء وهو فى أحسن الاوضاع الفسيولوجية فى كل موقف من المواقف ، وعلى ادراك مايعنى زر الازرار فيما يتعلق باللمس والضغط وغير ذلك من الاحاسيس . فاذا مابلغ الغلام الرابعة عشرة من عمره أصبح قادرا على أن يستغل أحسن الاستغلال - موضوعيا وذاتيا - أى لون من ألوان النشاط يقوم به . وعندئذ يبدأ العمل ، وينفق تسعين دقيقة كل يوم فى عمل يدوى ، وبذلك يتخلص من هذه الحياة الرخوة التى تنشئون عليها أطفالكم . فأنتم لاتعلمون الصبية العمل ، فتنصرف القوة الكامنة فيهم نحو الانحراف فى السلوك ، أو تفتر عندهم هذه القوة فيستأنسون ويعتادون ادمان الجلوس » .

يوجا الحب

ومن المبادىء السائدة فى أرض الجزيرة مايسميه المؤلف مايثونا أو (يوجا الحب) ، وهى من مستلزمات البوذية التى يعتنقها الناس فى بالا ، وفى هذا الصدد يقول المؤلف :

« البوذى الحق لا يلفظ الدنيا ، ولا ينكر قيمتها ولايحاول ان يفر الى النرفانا بعيدا عن الحياة كما يفعل بعضهم .. كلا ، بل انك لتقبل الدنيا وتحسن استغلالها ، وانت تفيد من كل ما تعمل ، ومن كل ما يحدث لك ، ومن كل ما ترى وماتسمع وما تلمس وما تذوق ، باعتبارها وسائل متعددة لتحريرك من سجن نفسك » ..

ان فلسفتنا تختلف عن فلسفة أهل الغرب . الفلاسفة الغربيون - حتى خيارهم - لايعدو أن يكونوا ممن يحسنون الكلام . والفلاسفة الشرقيون ممن لايحسنون الكلام . ولكن دعنا من هذا ، فليس الكلام هو مايهمني فى هذا الصدد . أما فلسفتنا فهى براجمية علمية . وهى كفلسفة الفيزياء الحديثة - غير أن التطبيق هنا فى مجال السيكولوجيا ، والنتيجة تتصل بماوراء الطبيعة . الميتافيزيقيون عندكم يلقون بيانات عن طبيعة الانسان والكون ، ولكنهم لايقدمون للقارىء أية وسيلة لاختبار مدى الصدق فى هذه البيانات . أما نحن فحين نصوغ بيانا نعقبه بقائمة من العمليات التى يمكن استخدامها لاختبار صلاحية مانقول . خذ مثالا لذلك قولنا : « أنت هكذا » ، وهو لب فلسفتنا . أن هذا القول يبدو فرضا ميتا فيزيقيا ، ولكنه فى الواقع يشير الى

حبرةسيوكولوجية ، ويصف فلاسفتنا العمليات التىيمكن عنطريقها أنيعيشالمرء التجربة ، بحيث يمكن لكل من يريد أن يؤدى العمليات اللازمة أن يختبر قولنا أنت هكذا •

وهذه العمليـات هى اليوجا ، أو هى فى بعض الحالات ما نسميه ماثيونا ، وهى يوجا الحب كما ذكرنا من قبل ••• ولا يهم أن يكون الحب ظاهرا أو غير ظاهر •• انما المهم أن يستنير المرء وتزول عن بصيرته الغشاوة » ••

ثم يقول الكاتب : « ان احساس الطفل بالميل الجنسى لا يتركز فى عضو منأعضاء جسمه ، وانما ينتشر فى كل كيانه العضوى • وهذا هو النعيم الذى يولد من الانسان • ولكنهذا النعيم يختفى عندما يخرج الطفل عن طوق الطفولة ، والماثيونا هىمحاولةمنظمة لاستردادهذا النعيم • وهنا أذكر أن سبينوزا قد قال :

« لنجعل الجسم قادرا على اداء أشياء كثيرة •• فان ذلك يعاوننا على كمال العقل وعلى بلوغ حب الاله حبا عقليا » ••

ومن ثم كانتجميعضروباليوجا ومنها الماثيونا من الضرورات ، فهى التى تمكن المرء من أن يعلم من هو أو كما نقول (أنت هكذا ، وأنا هـكذا • هذا هو أنا ، وهذا هو أنت »

وتشغل الأمومة والأبوة وروابط الاسرة ذهن هكسلى ، ويتعرض لها فىمواضععدة من الكتاب ، وله فيها آراء غاية فى الجدة والغرابة ، فهو يقول على لسان احدىالامهات : « فى هذاالجزء منالعالم ليست الأمومةسوى اسم لوظيفة معينة • فاذاماتم أداء الوظيفة زالت هذه التسمية عن صـاحبتها ، وينشىء الطفلالسابق والمرأةالتى كان يطلق عليها وصف (الأم) نوعا جديدا من العلاقة • فان كان بينهما انسجام تقابلا فى كثير من الاحيـان ، وان افتقرا الى التوافق انفصلا ، كل الى سبيله • ولا ينتظر الناس منهما أن يتعلق كل منهما بالآخر ، ولا يتعادل التعلق مع المحبة ، ولا يعد من الامور المستحبة •••كانتالاسرة فى بالا فى قديمالزمان نظاما قاتلا متعسفا يدعو الى النفاق كما هى الحال اليوم عندكم • فلماحكمنا الاخلاق البوذية فىهذه الاوضاع الاجتماعية استطعنا أن ندخل عليها كثيرا من أسباب الاصلاح المبنى على التعقل • ولأضرب لكم مثلا بحالتىالخاصة • كنتطفلةوحيدة لأبوين لم يسد بينهما تفاهم وكثيرا ماكانا يختلفـان فى الرأى ويتشاجران فكان لابد للطفل الذى ينمو فى مثل هذا الوضع فى الزمان القـديم أما ان ينشأ منهارا • أو ثائرا عاصيا ، أو مستكينا مستسلما بالنفاق • ولا داعىطبقا للأوضاعالجديدة لانيعانى الطفل مثل هذه الآلام • فلم يصبنى انهيار ولم أنزلق الى طريق العصيان ولم أستسلم أو أنافق • لماذا ؟ لانى تمكنت من الفرار من هذا الوضع منـذ اللحظة التى استطعتفيها أن أحبو •• لان الطفل فى نظامنا الجديديستطيع أن يتنقلمنبيت الىبيت فىكل ناد نحو من خمس وعشرين أسرة ، منها من
فى كل ناد نحو منخمسوعشرين أسرة ، منها من
هم حديثو عهد بالزواج ، ومنها من تقادم عليهـم العهد وخلفواأبناءبلغوا سن الرشد ،ومنهمالأجداد وأجداد الأجداد ، وبين كل هؤلاء علاقة عائليـة • وليست علاقة العضوبالآخر علاقة الدم فحسب• فلكل عضو آباء وأعمام وعمات وأخوة وأخـوات ، وأطفال ـ كباروصغار ـ وغير هؤلاء ، وانما يربطه بهم مجرد الميل والمحبة • الاسرة عندنا تتألف من مجموعة من العائلات ، ولا تقتصر على عائلةواحدة كما هىالحال فى بلادكم • فقديختارالرجل عندكم زوجة لاتلائمه من الناحية الجنسية ، وقد تكـون الزوجة ساخطةعلىعشرة زوجها ، وقدينجب هذان الزوجان طفلين أو ثلاثةيدمنون مشاهدةالتلفزيون، وينشئون فى مركب من المسيحية ومذهبفرويد، ويحبسون فى منزل ضيق يتكون من أربع غرف، ثم ينضجون على هذهالصورة فىخمسة عشر عاما، أما نحن فنصف للأسرة تذكرة طبية مختلفـة : نختار عشرين زوجا راضيا من الناحية الجنسيةمع أبنائهم، ونضيف اليهم العلم والحدس والفـكاهة بكميات متساوية ، وننقعهم فىبوذيتنا ، ونتركهم على هذه الصورة ابتغاء النضج فى زمن لا يحد فى اناء مكشوف فى الهواء الطلق فوق لهب مشتعل ، من المحبة •

« ومن هذهالطريقة فىالنضج تظهر أسرةمختلفة جد الاختلاف عن الأسرة عندكم • فهى لاتمنع أن ينضم اليها أعضاء منخارجها • وهىليستارغامية أو من المقدراتالتىليس منها مفر • انما هىأسرة جامعة متطوعة ليس فيها ارغام أو تحكم سابق • الأسرة تتألف من نحـــو عشرين زوجا من الآباء والامهات السابقين، وأربعين أو خمسين طفلا من أعمار مختلفة • ولايتحتم أنيبقى العضو فى هذا النادى العائلى مدى حياته • فان الاطفال الكبارقد لايستمرون فى انتمائهم الى آبائهم وأمهاتهـم ، وأخواتهم الذينيرتبطون بهمبصلة الدم ، فلهم أن ينتموا الىغير هؤلاء ، وأنيلتحقوا بناد غير ناديهم ، حيث ينشأ أطفالهمعندما ينجبون بدورهم البنين• وهى عملية أشبه ماتكون بالتهجين فى الطـير أو البنات • والعلاقات فى هذا الجو الجديد أصـح ، وأسلم ، والعواطف أعمق ، والتفاهم أشمل ••• وعندما يبلغالعضو الشيخوخة لايتقاعد كلية ،فهو

لأيزال بحاجة الى غيره يعنى به ويلقى منه نظير ذلك المحبة ، ونادى تبادل الابناء يسد له هذه الحاجة .

« وليس بين هـذا النظام ونظام « الكميون » اى لون من الوان الشبه .. فنادينا يديره اعضاؤه ولا تديره الحكومة ، ولسنا ماديين ، ولا يهمنا ان نخرج أعضاء للحزب مخلصين .. وانما يهمنا ان نخرج بشرا طيبين ..

ونحن لانلقن الاعضاء مبادىء معينة ، ولا نبعد الأطفال عن آبائهم بل نحن – على نقيض ذلك – نهب الأطفال آباء فوق آبائهم والآباء أطفالا فوق أطفالهم ومعنى ذلك اننا نتمتع بالحرية حتى فى دور الحضانة . وتزداد حرية الفرد كلما نما وأمكنه أن يمارس مزيدا من التجارب والخبرات وأن يتحمل مزيدا من المسئوليات . فى حين أن (الكميون) لايتيح مثل هذه الحرية . فهناك يسلم الطفلة لمربيات رسميات ، من واجبهن أن يجعلن من الاطفال اتباعا للدولة طائعين . والحال فى الغرب لاتزال كذلك سيئة الى درجة كبيرة . فأنتم فى الغرب لاتعينون المربيات الرسميات ، غير أن مجتمعكم يحكم عليكم أن تقضوا طفولتكم فى أسرة محدودة لاتقبل بين أفرادها عضوا جديدا . وأفراد الاسرة عنـدكم يفرضون فرضا على الطفل الجديد بالتحكم الوراثى . ولا يستطيع الطفل أن يستبدل بأسرته أسرة أخرى ، ولا يستطيع أن يستأجز منها ، ولا يستطيع أن يلجأ الى أسرة أخرى يغير فيها هواءه الخلقى والسيكولوجى . حريتكم أشبه ماتكون بحرية الفرد فى كشـك التليفون ....

« ولا بد فى ظل النظام الجديد من تحديد النسل فان كل بوذى مخلص لعقيدته يعلم ان انجاب الاطفال ليس الا نوعا من أنواع الاغتيال المؤجل . فان من واجب المرء أن يبذل قصارى جهده لكى يتخلص من « عجلة الميلاد والموت » وألا يمد هذه العجلة بمزيد من الضحايا . ان التحكم فى النسل عند البوذى المخلص له معنى ميتافيزيقى . وسكان القرية التى تزرع الأرز بحاجة اقتصادية واجتماعية الى هـذا التحكم . نعم لابد من عدد من الشبان للعمل فى الحقل وعول الصـغار والمسنين . ولكن هذا العدد ينبغى أن يكون محدودا ، والا شح الطعام للجميع كان الز وجان فى الزمان القديم ينجبان ستة أطفال لكى يبقى على وجه الحياة منهم اثنان أو ثلاثة . ثم تقدمت المرافق الصحية والطب الوقائى فأصبح من يعيش من بين الاطفال الستة أربعة أو خمسة . ومن ثم فكثرة الاطفال لم تعد ضرورة ... وتعلم النـاس وسائل منع الحمل ، وصرفت لهم الادوية لهـذا الغرض بالمجان ..

عالم مثالى جديد

« الجزيرة » عالم مثالى جديد ، حدد معالمه أولدس هكسلى ، ووضع له دستورا جديدا ، خفف فيه من نتائج العلم والتمادى فيه بشىء من التصوف والتأمل كجانب من جوانب الانسان ليس له غنى عنه . وعالج المؤلف بالاصلاح نفوس البشر ، ونظم الحكم ، وقواعد التربية ، وحياة الأسرة ، وشئون الاقتصاد والثقافة ، بل ونظرة الانسان الى الموت ، ودعا الى تدريب الناس على الوعى الكامل والتأمل ، بحيث يعيش المرء متصلا بكل ماحوله ولا ينفصل فى حدود نفسه .



« فالوطنية وحدها لا تكفى .. وكذلك لا يكفى شىء واحد بمفرده .. العلم لا يكفى ، والدين لا يكفى ، والفن لايكفى ، والاقتصاد والاجتمـاع والسياسة لا تكفى ، والحب لا يكفى ، والراجب لايكفى ، والعمل - مهما تجرد من الفرض - لايكفى ، وكذلك لا يكفى التأمل وحده مهما سما بصاحبه وارتفع .. لا يكفينا فى الواقع الا كل شىء فى وقت واحد ..

أيها القارىء ! ليس ماقدمت فى هذا المقال سوى بعض نواحى الحياة الجديدة كما يتصورها هكسلى فى مدينته الفاضلة ، وهناك نواح أخرى كثيرة لم أجد مجالا لعرضها وأرجو ألا يغنى الجزء عن الكل ، وأن يرجع القارىء الى الاصل فيقرؤه برمته ، لأن العمل الفنى وحدة متكاملة من الخطأ تفتيتها ، ومن أشق الامور تبسيطها .

محمود محمود



هرمن هسه .. ومحنة الثقافة المعاصرة

دكتور مصطفى ماهر

فى عام ١٩٠٤ ظهرت رواية فى المانيا اسمها « بيتر كامينتسند »

كتب على غلافهـا أن مؤلفهـا رجل يدعى « هرمن هسه » وتلقفهـا من القـراء ٠ جماعة كانوا قد سمعوا باسمه فى شىء من الغمـوض مرة أو مرتين وجماعة أكبر من سابقتها لم تكن تعلم من أمره شيئا وبين هذه وتلك تلقفتها جماعة النقاد والادباء الكبار ، وأحاطتهما هذه الفئات كلها باهتمام حتى غدت مشهورة وغدا صاحبها على كل لسان ٠ وظل الناس يتحدثون عن هرمن ٠ ويتابعون نشاطه ويفرحون بتطوره من طور الى طور حتى

وصل الى القمة فى روايته التى أسماها « لعبة الكريات الزجاجية » .

ولد « هرمن هسة» فى يوليو عام ١٨٧٧ ببلدة صغيرة اسمها كلف على نهير يقال له ناجولد ينبع من الغابة السوداء ويحمل منها الماء الى نهر النيكار فنهر الراين ، وتحيط به من الجانبين أرض وهبتها الطبيعة جمالا خلابا ومكنت فيها لقوم يتميزون بالنشاط الجم والذكاء المبدع . هناك قام البيت الذى شهد مولده . كان أبوه يحترف التبشير ، وسافر فى شبابه المبكر الى الهند فانخرط فى سلك المبشرين هناك ، ثم عاد الى ألمانيا لأسباب صحية فتزوج أرملة بعض المبشرين ، وعاشا معا فى جو قاس من التدين المفرط ، يكثران من ترتيل الاناشيد الدينية ، ويسرفان فى معالجة الكتاب المقدس قراءة وتلاوة ، ولايكادان يتحدثان معا أو مع المترددين عليهما الا فى أمور الدين والتبشير .

كان هذا الجو هو الذى شهده مولده ، جو يتطلب انسانا لينا يوضع فى القالب الجامد فيتشكل به ، أنسانا لا يسرف فى أعمال فكره وقلبه فى ناحية يختارها بمحض ارادته . لكن هرمن كان من نوع آخر ، صورته أمه عندمولده بعبارة بديعة فقالت :

« كان هرمن عند مولده فارعا بدينا جميلا جائعا ، يحرك عينيه الزرقاوين ناحية الضوء .. ويدير رأسه بمفرده ناحية النور » .

وسواء صدقت أمه فى تقريرها أو لم تصدق ، فالمؤكدأن هرمن كان منذ مولده يحمل بذور التمرد على أشياء كثيرة ، على البيت ، وعلى التوجيه الصارم ثم على التطور الثقافى الذى أتنف المعايير وفصل بين الانسان والطبيعة ثم فصل الاشياء بعضها عن البعض وجعلها مفككة مملة لامعنى لها .

فلما دفع به البيت الى المدرسة ليتعلم مايتعلمه أترابه ، تلكأ تارة وتمرد تارة أخرى ، ورفض أن يتعلم مايريد الآخرون تعليمه اياه ، وأراد أن يسير سيرة أخرى فيندمج فى الطبيعة وفى كائناتها الفطرية ليفهم ما تقوله الحشرات الواحدة لأختها وليرى كيف تمتص الأشجار من الأعماق طعامها ، هكذا على الطبيعة ، فقد تأكد لديه أن المادة التى يحاول المعلمون جهدهم نقلها من ذاكرتهم الى ذاكرته مادة مملة ، متكلفة ، وان لم يغل فيجردها من كل قيمة . ثار هرمن اذن فى المدرسة وعلى المدرسة ، وكانت مدرسة يمتلكها ويديرها رجال الدين فى دير ماولبرون .

ولم تكن ثورة هرمن هسه فى ذلك الوقت ثورة سطحية من نوع ثورات الصغار ، تنطلق ساعة ، وتخمد ساعة أخرى ، بل كانت ثورة عميقةالجذور .. كانت انتفاضة انسان رأى نفسه فى جانب وكل الأشياء والناس فى جانب آخر ، حتى حاول بالفعل أن يضع حدا لمشكلته ، بأن يضع حدا لحياته .

وأعتقد أبوه أن ثورة الابن تخص مدرسةالدير وحدها . فنقله الى جمنازيوم كانشتات . فلم يفلح النقل ولم يؤت أية ثمرة . وأخيرا فكر أبوه فى توجيهه الى التجارة أو الصناعة ، علّه يجد فى احداهما عملا يقتات منه ويبنى له عليه الكيان البورجوازى المألوف .

وها نحن نرى الشاب وقد بلغ الثامنة عشرة يقف فى مكتبة بمدينة توبنجن ليتعلم حرفة الوراقة .. أو قل ليتعلم القليل منها ، ويكرس جل جهده للشعر ، يبثه خلجات نفس جمعت فيما مضى من سنين قليلة خبرات أليمة ، وتصدعت على نحو كثيرا ما تصدعت عليه نفوس العباقرة ، ومضت سنوات أربع تكونت خلالها مجموعة من القصائد تكفى لديوان ، فطبعها على نفقته فى كتاب أسماه « أغنيات رومانسية » ١٨٩٩ ، لانعتقد أنه نجح فى اجتذاب قراء ، أتبعه فى العام نفسه كتابا آخر جمع فيه مقالات نثرية وأسماه « ساعة بعدمنتصف الليل » لاقى بعض النجاح ، وفى العام نفسه انتقل هرمن هسه الى بازل بسويسرا ، يتابع العمل فى حرفة الوراقة التى احترفها ، والتى يبدو أنها احتذبته ، ويتابع العمل فى التأليف وقرض الشعر . ومازال ينشر الديوان بعد الديوان .. حتى حل العام الحاسم فى حياته عام ١٩٠٤ ، فأخرج درته « بيتر كامينتسند » التى أشرنا اليها فى مطلع هذا الحديث ، حينذاك ترك حرفة الوراقة واكتفى بالادب .

مفتاح فلسفته وشخصيته

ولقد كررنا اسم « بيتر كامينتسند » وقدمنا له بمقدمة تمجيدية لأننا نعتبره مفتاح فلسفة هسه ومفتاح شخصيته .

فى هذا الكتاب يتجلى لنا هرمن هسة المعجب بالطبيعة الى درجة العبادة ، النافر من الحضارة المعاصرة الى درجة المعاداة ، الهارب من الدنيا وزخرفها الى درجة تقارب درجة المتصوفن أو الرهبان ، المقيم لنفسه عالما سداته الخيال ولحمته الاحلام ، الكاره للكلمة « المكتوبة » ، العاشق

للكلمة الملفوظة الذى يعتبر المكتوب شيئا ميتا بل هداما ويعتبر الملفوظ شيئا حيا بديعا ٠

وبيتر كامينتسند الذى تحمل الرواية اسمه ، شاب على الفطرة فيه من ملامح هسة الشىء الكثير ، أصله من سويسرا ، خرج من بيته وترك أهله وراح يهيم فى الارض شرقا وغربا ، ويتنقل من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، ويخرج من خبرة ليدخل خبرة أخرى ، باحثا عن شفاء لما فى صدره ، نزل باريس مدينة الحضارة الرقيقة المصقولة فكرهها فتحول الى ايطاليا واعتقد أنه وجد فى جمالها وصفائها ضالته ٠ ولكن هسة يأبى عليه الانتصار الحاسم ، فيرجعه الى بلدته بعد طول الغياب ليحترف حرفة بورجوازية لاتمت الى ماخرج اليه من سعى بسبب ، فيفتتح حانة !

ومهما تكن نهاية الرواية من التشاؤم والسخرية ٠٠ فانها ولاشك تزخر بالايجابية وتهدف ، على حد تعبير هسة نفسه ٠٠ الى تعليم أناس هذه **الأيام ان هناك طبيعة ينبغى أن يتنبهوا لها ويندمجوا فيها بأرواحهم ، ويعلموا أنهم لم يخلقوا وحدهم ، بل خلقوا مع كائنات أخرى كثيرة ، تعيش معهم فى كون واحد وتختلج نفوسها بما تختلج به نفوسهم ٠٠ كانت الرواية اذن بمثابة ثورة على** الوحدة والانعزالية ، لاعلى مستوى الفرد فحسب ، ولا حتى على مستوى الانسانية كلها بل على مستوى الكون فى مجموعه باعتباره كلا منسجما ٠ وكانت تمهيدا لما سنتعرض له بعد قليل فى دراستنا للتحفة الخالدة « لعبة الكريات الزجاجية » ٠

وتابع هرمن هسه نشاطه فأخرج فى عامى ١٩٠٥/١٩٠٦ روايته الشهيرة « تحت العجلة » وفى الاعوام ١٩٠٧ ـ ١٩١٢ ثلاث مجموعات قصصية هى « الدنيا » و « جيران » و « طرق ملتوية » ٠ فى هذه المؤلفات كلها يعبر هرمن هسه فى وضوح متزايد عن تطور موقفه التأملى حيال الطبيعة ، وميله الى الانجذاب والتهويم ، ورأيه فى وحدة الانسان وعزلته ، الى طور يخيم عليه اليأس ويكتنفه الغموض :

« ما أعجب السير وسط الضباب !

الحياة وحدة ٠

فليس هناك انسان يعرف الآخر ٠

كل انسان وحيد ٠ »

العزلة والفرار

هنا تبلور عنصر العزلة واتخذ صورة مظلمة رهيبة ، صورة صادقة أصلها فى حياة هرمن هسه ٠٠ واختلط بعنصر العزلة هذا عنصر جديد هو الرغبة فى الفرار من الدنيا المحيطة المقيتة ، الى دنيا خياله ودنيا أحلامه متمثلة فى الواقع ٠ ولم تكن هذه الدنيا التى أزمع الفرار اليها سوى الهند ، التى كانت تربطه بها بعض الروابط ، ففيها ولدت أمه ، وفيها عاش أبوه زمنا ، وفيها قوم يفهمون من أمور الروح وأمور الخليقة الشىء الكثير ، والحق أنه قبل التفكير فى السفر الى الهند ، جرب طرقا أخرى للترويح عن نفسه ، فاشتغل بزراعة الخضر والفاكهة والأشجار ، ولكنه لم يجد السكينة التى كان ينشدها لنفسه ٠ وهل يعقل أن تحل مشكلة فكرية عميقة الجذور بالفرار ؟ ولكنه على أى حال سافر الى الهند عام ١٩١١ ، وكم كانت دهشته عندما وجد الامور فيها على نحو يختلف كل الاختلاف عما تخيل وتمنى ٠ وتبين أن الانسان فى سعيه لحل مشكلاته لايصح أن يبتعد عن مركزها الحقيقى ويحاول اللف والدوران خارجها ، وانما عليه أن يعود الى نفسه فينظر فيها ، ويطيل النظر ويغوص فى أعماقها ، حتى يراها على حقيقتها ويرى قدراتها الحقيقية ٠ فى الهند كتب :

« نحن هنا غرباء ٠٠ الجنة ضيعناها منذ زمن طويل ٠٠٠ ونسعى الآن لبناء جديد ٠ وليس الجديد الذى ننشده هنا على خط الاستواء ، وانما هو فى أنفسنا ٠٠٠ »

وليس معنى هذا أن رحلة الهند أخفقت ٠ لأن مجرد التوصل الى هذه الحقيقة أعاد هسه الى النقطة البداية الصحيحة ، وأزال عن عينيه غشاوة لم يكن يحس بها ٠ هذا الى جانب الفائدة التى أجتناها من احتكاكه المباشر بالثقافة الهندية والتى ظهرت آثارها فى مؤلفاته التالية وخاصة فى « سيد هارتا » وفى « لعبة الكريات الزجاجية » ٠

وعاد هسه من الهند فاتخذ مسكنا فى برن بسويسرا ، وأتم كتابه « ثلاث حكايات من حياة كنولب » وأصدره عام ١٩١٥ ٠

والكتاب يدور حول شخصية رجل يضرب فى الأرض ، لايتخذ لنفسه سكنا بعينه ، ولايحمل هما مما يحمل الناس ، بل يلوذ دائما بنفسه ٠٠ يعيش وحيدا فيها ، لا يؤوه صديق ولا حبيبة ، ويسعد بالمروج والجبال والطبيعة الصافية ٠

وفى الوقت الذى كانت الدلائل تبشر فيه بعودة السكينة الى نفس شاعرنا وأديبنا ونهاية حيرته ، اندلعت نيران الحرب العالمية الاولى ، وأضافت الى صورة « حضارة العصر الحاضر » فى مخيلته عنصرا فأصبحت تتكون من **العزلة والتفتت والصراع** .

ووقف هرمن هسه من الحرب موقف المعادى .. وراح يهاجم الحرب ويهاجم النعرة القومية ، فقامت أقلام كثيرة فى ألمانيا ، مأجورة وغير مأجورة ، تهاجمه بدورها ، وتتهمه تارة بالخيانة وتارة بالميوعة والليونة والعبث . ولكنه ظل ثابتا على رأيه ، لايريد بالسلام بديلا ، ويوضح مفهوم السلام لديه بأنه هدوء ذات الفرد وسيادة الوئام بين المرء وأخيه ، ويدعو الى تحقيقه بما أطلق عليه « السلبية الآسوية » طريقة اكتشافها فى الهند ، ويدفعه حديثه عن السلام الى حديث أوسع عن الانسانية فى مجموعها فيقول مثلا : «لاأومن الا بالانسانية ولا شىء غير الانسانية » ويتبع قوله عملا فيبيع مخطوطات مؤلفاته بعد أن يحليها برسومات ملونة ويحول أثمانها لصالح المحتاجين اخوانه فى الانسانية .

كانت فترة الحرب بالنسبة لهرمن هسه أزمة كبرى ، رأى نفسه يقف موقفا هو الخير بعينه ، فلا يلقى الا اعراضا وهجوما من قوم أعتقد أنه بموقفه يسعى لصالحهم ، وتوالت أنباء الدمار .. وتوالت عليه أحداث خاصة أليمة . أبوه مات ، وابنه مرض ، وزوجته مرضت ، وأصبحت الدنيا التى تحيط به مصدرا للهم والغم والحزن . **فانشق ما بينه وبين العالم ، وأصبح العالم فى جانب .. وهو فى جانب .. وبين الجانبين صدع عميق ..** لم يكن هذا الصدع الاول فى حياته ، بل الثانى .. أول صدع اعتراه فى الثالثة عشرة من عمره عندما انقلب من تلميذ هادىء منتظم مطيع ، الى انسان يريد احتراف الشعر والأدب ، ولا يرضى بهما بديلا ، فيلقى من أهله وممن حوله الاعراض ثم التوبيخ ثم الاهانة ثم العقاب ، وانتهى الصدع الاول بانتصاره وتوفيقه فى تشكيل حياته على النحو الذى ارتآه ، كذلك انتهت الازمة الثانية .. وانتهت كالاولى نهاية ايجابية ، فوسعت خبرته مع نفسه ، على ضوء ما تعلمه من رحلته الى الهند .. وعلى ضوء التحليل النفسى الفرويدى الذى كان قد شق له طريقا فى تلك الايام ، وروج أفكارا جديدة عن النفس وتشريحها وطريقة عملها وأمراضها ووسائل علاجها وما الى ذلك .

ويصور هرمن هسه أزمته الثانية مقارنا اياها بأزمته الاولى فيقول :



« فأصبحت أخفق فى كل امر ، كحالى فى الازمة الاولى ، وأصبحت وحيدا بائسا ، وأصبح الناس يسيئون فهم كل أقوالى وأفكارى ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، وأصبحت أرى هوة سحيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لى جديرا بالرغبة ، معقولا ، طيبا ... ولم يدم بى هذا الحال طويلا ، حتى رأيتنى مدفوعا الى الاقرار بأن البحث عن أصل محنتى لا يصح أن يتجه الى ما هو خارج عنى ، بل ينبغى أن يتجه الى داخلى ، وأيقنت انه لايحق لانسان ، أن يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة ، وأن محنتى تعنى أن الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلى مادمت أجدنى مصطدما مع الدنيا كلها ، وبحثت فى نفسى ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما » .

وهكذا دفعته المحنة الى انتهاج منهج البحث فى النفس والنزول الى أعماقها بشكل جدى ، تارة على طريقة الهنود ، وتارة على طريقة فرويد ، لدرجة جلوسه عدة مرات للتحليل النفسى . وكانت نتيجة هذه الخبرة كلها أعمالا عظيمة منها رواية «دميان» (١٩١٩) التى عالج فيها مشكلة المراهقين والازمة التى يتعرضون لها عندما يبارحون بيت أهليهم ويخرجون الى العالم الخارجى ، وتتبع الجذور الجنسية لمشكلات الانحراف وعدم التكيف . وقد تبلورت مشكلة المراهقين وتكيفهم فى السنين

التالية واصبحت موضوعا من الموضوعات الرئيسية فى أعماق هسه ، حتى وصل الى « لعبة الكريات الزجاجية » فاتخذ أكمل صورة .

لعبة الكريات الزجاجية

ثم انتقل هسه الى مونتانيولا فى منطقة تسين ، وتابع نشاطه الجم (الذى أثمر فى مجموعه حتى وفاة هسه أكثر من ٢٠٠ رواية وديوان شعر ، عدا مئات المقالات والأبحاث) ألف مثلا رواية « ذئب البطاح » (١٩٢٧) ورواية «نارتسيس وجولدموند» (١٩٣٠) ثم روايته الخالدة « لعبة الكريات الزجاجية » التى عكف أكثر من عشر سنوات على تاليفها (١٩٣١ – ١٩٤٢) ووضع فيها خلاصة أفكاره ، ووصل فيها الى قمة عبقريته الاسلوبية والتشكيلية .

ورواية « لعبة الكريات الزجاجية » رواية دسمة جدا تعالج قضايا بالغة الاهمية من قضايا الفكر الانسانى عامة ، والفكر الانسانى المعاصر خاصة .

والمتتبع لتطور أفكار هسه يرى أنه يعتبر العصر الحديث فى أوربا من الناحية الفكرية ، عصر محنة وأنه يلخص أبعاد هذه المحنة فى « العــزلة » و « التفتت والصراع والسطحية » .

وهو فى هذه الرواية يحاول الوصول الى حل لهذه المشكلة ، والى مخرج من هذه الازمة . فينشىء اقليما تربويا يسميه كاستاليا ، كما فعل جوته فى رواية الشهيرة « فيلهلم مايستر » على اسم الشعر عند الاغريق . فى هذا الاقليم يعيش الصفوة فى نظام بالغ الاتقان ، يشتغلون بالفكر ويخلصون له ، لاتؤرقهم مشاكل اجتماعية ولامالية ولا سياسية . ويدور نشاطهم حول لعبة عجيبة تجمع شتات الفكر فى وحدة منسجمة بديعة ، هى لعبة الكريات الزجاجية .

ويعرض هرمن هسه روايته فى شكل روايات السير فيحكى فيها قصة يوزف كنشت من صغره الى أن يصبح أستاذ اللعبة ويجلس بذلك على قمة التنظيم الهرمى للاقليم ، ثم يأتى اليه من يكشف له حقيقة كانت خافية عليه ، وهى أن النجاح الذى يعتقد أنه حققه بالجلوس على عرش اللعبة التى تجمع شتات الفكر ، ليس الا نجاحا خداعا فالانسانية كلها مازالت خارج الاقليم الكاستالى تعانى الأزمة التى يتوهم الكاستاليون انهم قد حلوها ، وهنا يخرج كنشت من كاستاليا ، الى عالم الواقع .. ويحاول تطبيق المبادىء الكاستالية فيه ، وينتهى أمره بالغرق فى بحيرة جبلية جليدية .

تهتم رواية « لعبة الكريات الزجاجية » بثلاثة عصور : اولا القرن الثامن عشر . ثانيا : عصر صحافة التسلية . ثالثا : عصر يقع فى زمن مابعد عام ٢٠٠٠ وتجرى فيه أحداث الرواية كانها تجرى فى الحضر .

عصر صحافة التسلية

ولنبدأ بعصر صحافة التسلية . يمكننا القول اعتمادا على وصف هسه لعصر صحافة التسلية ، بأن هذا العصر هو عصرنا الحضر ، عصر الثورة التكنيكية ، عصر الحربين العالميتين ، يتميز هذا العصر بالسطحية .

ويصور هسه هذا العصر قائلا أنه لم يكن مجردا من الفكر ، ولم يكن فقيرا فى الفكر ، ولكنه لم يعرف كيف يفيد من فكره الا قليلا ، أو على الاصح لم يعرف السبيل الى منح الفكر المكان والوظيفة المناسبين له فى نظام الحياه والدولة .

ثم يضيف الى ذلك قوله ان ذلك العصر كان (!) عصرا بورجوازيا الى درجة كبيرة ، يمجد الفردية على اوسع نطاق .. وانه وصل بحركة تحرير الفكر والعقيدة من كل تأثير تعسفى ، وتمجيد العقل الى طور مرضى شاذ ، ويوضح هسه ما يقصده بصحافه التسليه على هذا النحو :

« ... وينبغى علينا ان نقر باننا لانستطيع اعطاء تعريف جامع مانع لتلك المصنفات التى نسمى العصور نسبة اليها ، الا وهى « صحافة التسلية » والظاهر أن مقالات صحافة التسلية كانت جزءا محببا من مادة الصحافة اليــومية ، وكانت تنتج بكميات كبيرة تقدر بالملايين ، وكانت بمثابة الغذاء الرئيسى للقراء المحتاجين الى التثقيف وكانت تروى أخبارا – أو على الأصح كانت «تثرثر» فى آلاف مؤلفة من الموضوعات الخاصة بالمعرفة والعلم . ويبدو أن النابهين من الكتاب الذين عالجوا كتابة مقالات صحافة التسلية كانوا هم أنفسهم يتهكمون على أعمالهم .. ومنتجو هذه الترهات تارة من هيئة تحرير الجريدة ، وتارة من المؤلفين «الاحرار» وكان يطلق عليهم أحيانا اسم « أدباء » ويبدو أن كثيرا منهم كانوا من طبقة العلماء بل كانوا أساتذة مشهورين بالكليات والمعاهد العليا . وكانت أحب موضوعات هذه المقالات طرائف من حياة مشاهير الرجال والنساء ومن رسائلهم . وكانت هذه المقالات تحمل عناوين مثل «فريدريش نيتشه وموضة النساء حول عام ١٨٧٠» أو الأطعمة التى كان الموسيقار روسينى يحبها

أو دور الكلاب المدللة فى حياة شهيرات العشيقات وما الى ذلك • ثم ينتقل هســه الى نوع أخر من موضوعات صحافة التسلية

وفى بعض الأحيان كانت الأفضلية لأحاديثمع الشخصيات المشهوره تسأل فيها عن موضوعات الساعة •• فى هـذه الأحاديث الصـحفية كان كيمائيون مشهورون أو عازفو بيانو مشهورون ، على سبيل المثال ، يسألون عن السياسه ، وكان ممثلون محبوبون وراقصون ورياضيون وطيارون بل وشعراء يسألون عن فوائد ومضار العزوبيةأو عن رايهم فى أسباب الازمات المالية وهكذا • »
وذكر هسه انواعا اخرى مما أطلق عليه صحافة التسلية • فذكر مثلا طريقة اختيار الاخبـــار وكتابتها وعرضها ووصفها بأنها « **تحمل طـابع البضائع المنتجة بالجملة ، بسرعة ، وبلا مسئولية»**
ثم ذكر الالغاز وخاصة الكلمات المتقـــاطعة التى تسلب الناس أوقاتهم تحت ستار الاشـــتغال بموضوعات ثقافية •

كان آلاف وآلاف من النـــاس فى ذلك العصر يجلسون وقد فرغوا من عملهم الشاق • أو وهم يعيشون عيشةعسيرة ، يجلسون فى ساعات فراغهم منحنين على مربعات وصلبان ذات حروف ، ليملؤا الفارغ بحروف حسب قواعد خاصة للعبة •

ونوه الى المحاضرات السطحية التى كانت تلقى بكميات كبيرة وتعالج موضـوعات هامة ولا تفيد المستمعين الا قليلا •

كان المواطن من أهل المدن الكبيرة يستطيع أن يستمع الى محاضرات ، كل يوم ، تعلمه موضوعا من الموضوعات النظرية ، فتحدثه عن أعمال فنيـة عن شعراء ، عن علماء باحثين ، عن رحلات حول العالم ، محاضرات يظل المستمع يستمع اليها بطريقة سلبية خالصة ، وتفترض فى صمت وجود علاقة تربط المستمع بالمضمون ، ووجود ثقافة ما لدى المستمع ، ووجود استعداد وقدرة لديه على تفهم الموضوع ، تفترضها دون أن تكون موجودة بالفعل فى أغلب الاحوال •

ويتميز عصر صـــحافة التســلية الى جانب السطحية بالتخبط الناتج عن فقـــدان الروابط السوية التى تربط الناس معا ، وتربط النـــاس بالكون • وهرمن هسه يحلل هـــذا الجانب فى حدود الحياة الفكرية الاوروبيةعلى النحو التالىيقول

« ان تطور الحياة الفكرية فى أوربا قد اتخـذ ابتداء من نهاية العصر الوسيط اتجاهين عظيمين : تحرير الفكر والعقيدة من كل تأثير تعسـفى أى مناهضة العقل لسيطرة الكنيسة الرومانية بعـد أن أحس أنه أصبح سيدا ورشيدا أولا ، وثانيـا سعى الانسان سعيا خفيا يتميز بالجدية ، لتحليل وتبرير حريته هذه بناء على سلطة جديدة نابعةمن نفسه هو ، متفقة معه هو •

ويمكننا أن نعمم فنقول : ان الفـكر قد كسب بصفة عامة تلك المعركة التى اتصفت بالغـــرابة والتناقض ، والتى دارت حول غرضين متناقضين



من ناحيةالمبدأ • وليس لنا أن نسأل الآن ، **عماإذا** كان الكسب الذى تحقق يعادل الضحايا العديدين الذين سقطوا من أجله ، وعما اذا كان النظامالحالى للحياة الفكرية عندنا كافيا كفاية كاملة ، **وعمااذا** كان ذلك النظام سيدوم مدة طويلة تكفى لاعتبار كل الآلام والتشنجات والشـذوذات المتمثلة فى محاكمات المارقين ، وفى نيران التعـــذيب ، وفى الاعدام المتكرر ، وفى حالات العباقرة الذين انتهت حياتهم بالجنون أو الانتحار، تكفى لاعتبارها تضحية ذات معنى • لقد حدث التاريخ وانتهى ، ولا معنى للقول بأنه كان خيرا ، أو للقول بأن الخير كان فى **ألا يحدث ولامعنى لفهمنا معناه أو عدم فهمنااياه •**

هكذا حدثت المعارك من أجل « حرية » الفكر ، وأدت بالضبط فى أواخر عصر صحافة التسلية الى أن الفكر كان يتمتع فعلا بحرية لم يسمع بها من قبل ، حرية لا طاقةله على احتمالها ، تمت له بان

تغلب على وصاية الكنيسة تغلبا تاما ، وعلى وصاية الدولة تغلبا جزئيا ، ولكنه لم يتمكن من التوصل الى قانون أصيل يصوغه هو ويحترمه ، ولا الى سلطة جديدة أصيلة ولا الى أساس جديد للتبرير والشرعية • »

ومن الامور التى تميز عصر صحافة التسلية ، الذى هو كما أشرنا عصرنا الحاضر ، الفردية • والفردية ذات الشكل المرضى الباثولوجى • حتى أن الكتاب اذا أرادوا كتابه سيرة حياة شخص من الاشخاص أغفلوا أن قيمة الفرد انما تكون فى تنمية شخصيته فى حدود التنظيم الهرمى السوى القائم فى المجتمع ، وأوردوا تفصيلات مسهبة عن اخوته وعددهم ، وأن الجراح النفسية التى تخلفت لديه وهو يخرج من مرحلة الطفولة والمراهقة ، وعن أحوال غرائزه ، وكيف كان يهضم الطعام وكيف كان ينام •

ونتيجة هذا كله وكثير غيره مما أشار اليه هرمن هسه ، موجزا تارة ، مسهبا تارة أخرى ، أن تحول الناس الى مخلوقات خائفة ، تعيش وسط غليانات سياسية واقتصادية وأخلاقية ، وتشعل الحروب الفظيعة ، وتتناحر فى حروب أهلية مرعبة ، ثم اذا تبينت المشاكل المستعصية التى تتربص بها ، واحتمالات الفناء الرهيبة التى تماثلت أمامها ، حاولت قفل العينين والهرب ، فلم يكن هناك أحد يواسيهم •

كانت الكنيسة الرومانية فى عصر سلطانها تسلى أهلها • أما الفكر ، الذى زحزح الكنيسة وحل محلها ، فلم يستطع أن يواسى الناس ، وتركهم بلا نصيحة ، يسيرون بحياتهم مرتعدين لا يؤمنون بغد •

القرن الثامن عشر

أما العصر الثانى الذى يهتم به هسه اهتماما كبيرا فهو القرن الثامن عشر • وهسه فى رواية « لعبة الكريات الزجاجية » ينظر من عصر مابعد عام ٢٠٠٠ ، الى الوراء الى عصر صحافة التسلية فى كثير من الحسرة ، ثم يرجع البصر كرتين الى القرن الثامن عشر فيها خيرا كثيرا •

فقد كان القرن الثامن عشر فى ألمانيا يجمع بين حركتين فى وقت معا ، حركة التنوير العقلية • وحركة التقوية الصوفية •

كانت وحدة الثقافة مازالت قائمة ، وكانت الموسيقى تصل على يد يوهان زبستيان باخ (١٦٨٥ ــ ١٧٥٠) الى قمة لم تتمكن من بلوغها فيما تلا ذلك من الزمان • والموسيقى عند هرمن هسه تلعب دورا غاية فى الاهمية ، لا فى الحدود التى نعرفها فحسب ، بل على مستويات أعلى بكثير ، كان الصينيون القدماء على علم بها •

يقول هسه : « فنحن نذكر أن الموسيقى كانت تلعب دورا قياديا فى حياة الدولة والبلاط فى الصين الاسطورية أيام كان يحكمها «قدماء الملوك» • وكان الناس هناك فى ذلك الوقت يساوون بين ازدهار الموسيقى وبين ازدهار الثقافة والاخلاق ، بل وازدهار الدولة كلها ، وكان على الاساتذة الموسيقيين أن يسهروا على المحافظة على « الانغام القديمة » والابقاء على نقاوتها • فاذا تدهورت الموسيقى كان ذلك لديهم علامة مؤكدة على تدهور الحكومة والدولة • وكان الادباء يحكون حكاية مرعبة عن الأنغام المحرمة الشيطانية المطرودة من السماء ، مثل نغمة تسينج شانج و تسينج تسى ، وهى « موسيقى التدهور » التى اذا مارنت نبراتها الآثمة فى قصر الملك ، أظلمت السماء وتزلزلت الاسوار ، وسقط الامير ودالت دولته • »

ويستشهد هرمن هسه بنص صينى قديم فى ماهية الموسيقى •

يقول النص :

« ترجع أصول الموسيقى الى زمن بعيد • نشأت الموسيقى من القسط ، وجذور لموسيقى ممتدة فى الواحد الاعظم • والواحد الاعظم خلق قطبين • والقطبان خلقا قوة الظلام وقوة النور • فاذا كانت الدنيا فى سلام ، وكانت الأشياء كلها فى سكون ، تتبع دنياها عليها ، اكتملت الموسيقى • واذا لم تكن الرغبات والعواطف فى مسالك الضلال ،

تحسنت الموسيقى، وصارت الى الكمال. والموسيقى الكاملة لها أصل . فقد نشأت من التوازن . والتوازن ينشأ من العدل ، والعدل ينشأ من معنى الدنيا . لذلك لا يمكن أن يتكلم المرء عن الموسيقى الا مع من عرف معنى الدنيا . الموسيقى تعتمد على الانسجام بين السماء والارض ، وعلى التوافق بين الظلام والنور . »

لعل الموسيقى اذن ، على النحو الذى فرغنا تونا من عرضه ، وهى تآخى العقلية مع الصوفية فى القرن الثامن عشر الالمانى ، كانت الامر الذى اجتذب هسه الى القرن المشار اليه .

عصر لعبـــة الكريات الزجاجيـــة

والسؤال الذى يفرض نفســـه الآن ، بعد ان عرضنا لعصر صحافة التسلية ، وقابلناه بلمحة من القرن الثامن عشر هـــو : اذا كان الاضطراب قد شاع تحت مايسمى بالثقافة أو الحضارة الحديثة ، فماذا يحدث لو اندمج العلم والجمال والخير فى كل متجانس يصل تجانســـه الى صميم الكون ؛ الا يمـكن أن تدخل قوانين الفلك مثـلا فى جمل موسيقية من مؤلفات باخ ، فى آيات من الكتاب المقدس ، فتؤكد هذا الانجسام ، وتفتح الطريق الى معلومات جديدة لم يكن لنا بها معرفة ؟

عصر « لعبة الكريات الزجاجية » هـو محاولة الاجابة على هذا السؤال . محاولة ناجحة الى حد ، فاشـلة الى حـــد . ونجاحها وفشلها يتأرجحان ويتارجح معهما تفاؤل البشر وتشاؤمهم . فما هى لعبة الكريات الزجاجية ؟

لعبة الكريات الزجاجية هى قمة المحاولات التى بذلها المفكرون الجادون فى كل زمان لممارســـة الثقافة الانســـانية ، على هيئة تمثيل المعروف ، والســـعى الى غـير المعروف وذلك فى تنظيم تام محـــكم . والظاهر أن اللعبة فى شكلها المادى وسـط بين الارغن وبين مايلعب به الاولاد لتعلم الحساب (العداد ذى الكريات الزجاجية الملونة) . ولكنها تختلف عن كليهما فى الموضع اختلافا بينا .

يقول هسه :

« أما قواعد اللعبة ورموزها وأصولها فعبارة عن شئ قريب الشبه بلغة سرية بلغت درجة فائقة من التطور ، أسهمت فى تكوينها علوم كثيرة وفنون عديدة ، وخاصة الرياضة والموسيقى (أو بالاحرى علم الموسيقى)، ولها القدرة على التعبير عن مضامين ونتائج العـلوم كلها تقريبـا ، وعلى ادخالها فى علاقات بعضها مع البعض الآخر . فلعبة الكريات الزجاجية اذن لعبة بجميع مضامين وقيم ثقافتنا ، تلعب بها لعبا يشبه لعب المصـور الدهر بألوان لوح الالوان فى عصر ازدهار الفنون .

كل ماأنتجته الانسانية فى عصورها الخلاقة من معارف وأفكار ســـامية وأعمال فنية ، حولتها العصــور التاليـــة ذات اتجاه التأمل العلمى الى مفاهيم وضمتها الى الثروة الفكرية . كل هـــذه المادة الهائلة من القيم الفـــكرية يلعب بها لاعبو الكريات الزجاجية . وكأن لعبة الكريات الزجاجية الارغن يلعب به عازف الأرغن ، أرغن بلغ كمـالا لا يكاد العقل يتصوره ، لوامسه ودواساته تلمس الكون الفكرى كله،أرغن قدراته الصوتية لا تحصى ويمكن بواسطته نظريا تمثيل المضمون الفـكرى للدنيا كله فى لعبات . هذه اللوامس والدواسات والقدرات الصوتية تحددت وثبتتفى طورهاالحالى حتى أنه لا يمكن أن يدخل الانســـان على عددها ونظامها تغييرات أو تحسينات الا من الناحيـــة النظرية فقط : ذلك لان زيادة اللغـــة بادخال مضامين جديدة فيها ، يخضع لرقابة الادارة العليا للعبة ، وهى رقابة على قدر من الصرامة لا يمـكن لعقل أن يتصور ضخامته . وقد أعطى لكل لاعب فى نطاق هذا البنيان الثابت ، أو اذا رجعنا الى تشبيهنا اللعبة بالارغن ، فى نطاق هـــذا التنظيم الآلى المعقد للارغن الهائل ، أعطى عالما كاملا من الامكانيات والتشـــكيلات ، بحيث يكاد يكون من المحال أن تتشـــابه لعبتان من بين ألف لعبة تؤدى بمنتهى الدقة والاتقان الصـــارم ، تشابها يتجاوز القشرة الظاهرية للعبتين .

وحتى لوحدث مرة بطريق المصادفة أن لاعبين

ضمنا لعبتيهما نفس النخبة المحدودة الصغيرة من الموضوعات ، فان لعبتيهما تخرجان رغم ذلك مختلفتين اختلافا تاما فى الشكل والتأدية ، وذلك لاختلاف طريقة تفكير اللاعبين وشخصيتهما ومزاجيهما ومهارتيهما الفنية ٠

هذه فكرة تقريبية عن هذه اللعبة الفكرية الضخمة ، وأقول تقريبية لاننا مهما تتبعنا هرمن هسه ، لن نظفر بصورة كاملة واضحة لهذه اللعبة ٠ وهرمن هسه يرجعها الى أقدم العصور ، وينسبها بقدر الى كل المفكرين الذين فكروا فى تجميع الثورة الفكرية فى كل متكامل ، وفكروا فى تجميع الفكرتين فى صعيد واحد ، وفكروا فى اقليم منظم تنظيما كاملا تجرى فيه الحياة الفكرية على أكمل وجه ٠ فلعبة الكريات الزجاجية عند هرمن هسه ، نواة حولها لحم ثمرة ضخمة ، تتكون من اقليم بأسره أنشىء على مبادئها ولا يعيش فيه الا الصفوة ، اقليم تقوم عليه هيئة عليا منظمة ـ هى بلا شك بديل الكنيسة الرومانية ـ تنظيما هرميا يضم طائفة كاملة ، وتتكون من مدارس مختلفة الأنواع ، ومن جهاز خاص للعبة الكريات الزجاجية له مكتبات وله سجلات ٠٠٠ الى آخر هذا التنظيم ٠

قلنا أن هرمن هسه ينسب لعبة الكريات الزجاجية بقدر الى مفكرين عديدين ينتمون الى عصور عديدة ، بعضها قريب وبعضها بالغ القدم ، والى بيئات مختلفة منها الدنى ومنها القصى ٠

يقول هسه :

« وللمؤرخ أن يرجع مبدأ وتاريخ لعبة الكريات الزجاجيه الى حيث يشاء له مزاجه ، لان لعبة الكريات الزجاجية ، مثلها مثل كل فكرة عظيمة ، لا تعرف لها بداية بالمعنى الصحيح ٠

بل هى ، كالفكرة العظيمة تماما ، موجودة دائما ٠ نجدها على شكل فكرة أو احتمال أو أمل ، مصورة تصويرا بدائيا ، فى بعض العصور المبكرة ، عند فيثاغورث مثلا ٠ ثم نجدها بعد ذلك فى الفترة المتأخرة من العصور القديمة ، وفى المدرسة الهللينية الادرية ، ونجدها بقدر غير ضئيل عند الصينيين القدماء ، وفى أوقات ازدهار الحياة



العربية الاندلسية ٠ ثم يعرج بنا تاريخها الى المدرسة الكلامية ، والى المدرسة الانسانية ، ثم يمر بأكاديميات الرياضيين فى القرن السابع عشر والثامن عشر ، ويصل الى الفلسفات الرومانسية والى رموز الاحلام السحرية عند نوفاليس ٠

الفكرة الخالدة التى تجسمت لدينا فى لعبة الكريات الزجاجية هى ذاتها أساس الاتجاه الفكرى المثالى نحو هدف مثالى أطلق عليه عالم الآداب ٠ وأساس كل أكاديمية أفلاطونية ، وأساس كل محاولة للتوفيق بين العلم والفن ، أو بين العلم والدين ٠ ولا شك فى أن عقولا مثل أبيلارد ولايبنتس وهجل قد هفت الى ضم شتات العالم الفكرى فى تنظيمات متحدة المركز ، وراودها حلم توحيد ما للفكر والفن من جمال حى مع ما للعلم الدقيق من قوة صياغة سحرية ٠٠٠

العلم والخير والجمال

لعبة الكريات الزجاجية تجيب اذن على السؤال الذى سألناه عن امكانية اندماج العلم والخير والجمال فى كل متجانس ، تجيب عليه بالايجاب على مستوى اقليم كاستاليا معتمدة على تاريخ قديم لها يشمل كل العصور الخلاقة فى كل البلاد الخلاقة تقريبا ٠ ويدفعنا تأملنا لنظام اللعبة ولنظام الطائفة القائمة عليها الى القول ، أو ان شئت فقل الى الجزم بأن هرمن هسه ينشىء فى اقليمه بديلا للكنيسة الرومانية ، ويضع لها طائفة كأنها طائفة اليسوعيين ، ويضع لها فى شخصية

أستاذ اللعبة « بابا » ، ويمنحها مجمع كرادلة ، وما يشبه الفاتيكان · فقد بين أن الكنيسة الرومانية ، سواء فرحنا بهذا أو حزنا له ، قد لعبت دورها وأصبحت بالنسبة للجماهير فى عصر صحافة التسلية أثرا بعد عين ، وخلفت وراءها فراغا ، لم توفق حركة تحرير الفكر فى شغله ، وظل الانسان فريسة الخوف بعد أن مثل أمامه شبح الحرب والفناء والعدم ·

واذا كنا فهمنا هسه ، فان لعبة الكريات الزجاجية قد نجحت على مستوى كاستاليا ، وحققت فيه حلم الانسانية · ولكنها فشلت على مستوى الدنيا كلها · فمن ذا الذى يستطيع تحويل الدنيا الواسعة الى منظمة يتحقق فيها الاتقان الكامل ولا يتسرب اليها أدنى فساد ؟ معناه تحويل الواقع الى لا واقع مع بقاء الاصل ، وهو محال ·

بعد أن يصل يوزف كنشت الى قمة كاستاليا ، ويتمتع بنعيم المعرفة الحقة ويسبح فى أنغام الموسيقى الخالدة ، يأتيه بلينيو ديزنيورى والاب ياكوبوس ويميطان عن عينيه اللثام :

« انكم هنا تلعبون لعبة الكريات الزجاجية ، بينما يعيش الناس المساكين فى الخارج ، فى قذارة العالم ، فى الحياة الواقعية ، ويؤدون الاعمال الواقعية · أنتم ، يا أهل كاستاليا ، علماء أفذاذ ومتخصصون كبار فى الجمال ، تزنون وزن الحروف الساكنة فى قصيدة قديمة وتوجدون لذلك الوزن علاقة تربطه بمسار الافلاك · وهذا شيء بديع ، ولكنه لا يزيد عن أن يكون لعبا · »

ثم يوضح له الاب ضرورة الاعتماد على معرفة واقعية بماهية الانسان :

« أنتم لا تعرفون الانسان ، لا تعرفون بهيميته ولا تعرفون مشابهته صورة الله · أنتم لا تعرفون سوى الكاستالى ، الكاستالى نوع خاص من البشر ، طبقة على حدة ، محاولة منفردة لخلق صنف جديد · »

ويخرج يوزف كنشت ، وتخرج معه خبرة لعبة الكريات الزجاجية كلها ، الى عالم الواقع ، ويحاول بثها فيه ، فلا يجدى جهده نفعا ويموت غريقا ·

مصطفى ماهر



● ت · س · اليوت ●



● و · هـ · اودن ●

● الشاعر فى عصرنا يغوص الى أعماق النفس ليكشف عن سريرتها ، مضحيا فى سبيل ذلك بالتماسك الظاهرى وبالوضوح السطحى ·· ومن ثم جاء غموض الشعر

● ان الانتقال من معنى الى معنى غالبا ما يجيء مفاجئا لبيان التناقض بين المعنيين ·· ومن ثم جاءت صعوبة فهم الشعر المعاصر

ملامح الشعر الغربى المعاصر

على جمال الدين عزت

الشعر وروح العصر :

لما كان الفن مرآة لعقل الفنان وصلته بالحياة التى تزخر بألوان من النشاط حوله ، ولما كان كل عصر من العصور يتميز بعوامل ومؤثرات لاتتوافر في عصر آخر ، فان الفنان يعكس بالضرورة كل التغيرات التى تطرأ على مجتمعه • ولقد حدثت فى الأربعين أو الخمسين سنة الماضية تغيرات جذرية فى السياسة والاجتماع والعقائد والسلوك الانسانى ، وفوق كل ذلك فى العلوم التكنولجية • ومادمنا بصدد الحديث عن الشعر المعاصر فى الغرب فلنعرض فى ايجاز الى هذه التغيرات •

أما فى مجال السياسة فقد تأثر العالم أيما تأثر بقيام حربين عالميتين طاحنتين قضت على عديد من الارواح والممتلكات • وقد خلفت هاتان الحربان انطباعات فى ذهن البشر بعدم الاستمرار والعيش تحت وقع التهديد بالفناء والشعور باليأس والضياع والتحرر من خداع الشعارات المزيفة التى كان يطلقها الزعماء الذين أشعلوا أوار هاتين الحربين • وقد تجلى هذا الشعور فى المواقف الساخرة التى شاعت فى مؤلفات كتاب هذه الفترة أمثال مقالات وقصص اولدس هكسلى وقصص فيرجينيا وولف وجيمس جويس وشعر ت • س • اليوت وغيره من الشعراء المعاصرين أمثال و • ه • أودن ووليم ماكينس وستيفن سبندر وسيسيل داى لويس كما شاهدت هذه الفترة نمو الشيوعية من جهة والفاشية من جهة أخرى ، وكلاهما ينكران حق الفرد ويضعان نشاطه فى خدمة عجلة الدولة وتحت رحمتها ، وهى مبادىء لاتقبلها فردية الفنان •

أما من الناحية الفكرية فقد تأثر الكتاب بظهور مبادىء فلسفية جديدة ألقت مزيدا من الاضواء على طبيعة عقل الانسان وغيرت مفاهيم الادباء عن طبيعة الزمن والحياة • ويمكن أن نرجع تاريخ هذا التغير على وجه التقريب الى صدور كتاب مبادىء علم النفس الذى نشره وليم جيمس عام ١٨٩٠ والى كتابات سيجموند فرويد والفيلسوف هنرى برجسون الذى نادى بتطبيق نظريات جيمس وفرويد الفلسفية فى الأدب • وقد أحدث برجسون نفسه انقلابا فى مفهوم الواقع والزمن • وتتلخص نظريته فى تلك العبارة :

كل صورة محدودة فى العقل مغموسة ومصطبغة بالمياه التى تنساب من حولها •• وتنحصر اهمية وقيمة الصورة فى هذه الهالة التى تحيط بنا وترافقنا •• ولا يبدو الوعى بالنسبة لنفسه مجزأ ••• انما انه ليس شيئا متصلا ، ولكنه ينساب •• فلنطلق عليه اسم مجرى الفكر ، مجرى الوعى ، أو مجرى الحياة الباطنية ••

ويقصد بذلك أن الحياة دائمة التغير من حولنا، وأن وعى الانسان يعتبر جزءا من هذا المجرى الذى

● يوجه شعراء العصر عنايتهم الى الطبقات العاملة الكادحة ، فتراهم يستمدون صورهم من المصنع والحقل ومن مساكن الفقراء •• لم يعد الشعر ضربا من الترفيه عن أصحاب الفراغ

● ان الميزة الضرورية بالنسبة للشاعر هى الا يتمثل أمامه عالما جميلا يتناوله ، بل تكون لديه القدرة على الغوص الى اعماق كل من الجمال والقبح ، القدرة على رؤية الملل ، والفزع ، والمجد ••
(ت•س• اليوت)

يتغير على الدوام ، وعلى هذا تعد خبرة المــرء هى الوعى بجريان الزمن الحقيقى أو ما يطلق عليهاسم ديمومه الزمن النفسانى • والزمن الحقيقى هــذا ليس مجرد متتابعات من اللحظات ، بل هو اطراد تنقل الماضى خلال الحاضر الى المســتقبل • ولذا ينبغى علينا أن ننظر الى الزمن باعتباره كيفا لاكما كما اكدت مؤلفات بيرجسون وبخاصة « التطور الخلاق » و «الذاكرة والمادة » أهمية القيم الروحية التى أطلق عليها برجسون اسم « اللحن المتصــل لحياتنا الداخليه » •

أما فرويدفقد أدت اكتشافاته الخاصة بالتحليل النفسى الى الاعتقاد بوجود ىث المنطقه من اللاشعور فى عقل الانسان • وبان الشخصية الانسانيه تتاثر الى حد كبير بالعمل المشترك للشعور واللاشعور• وما من شك فى ان الادب الغربى الحديث قد تاثر تاثرا كبيرا بنظريات فرويد التى أكدت أهميــة الفرديه وفتحت افاقا جديدة من الخبرة أمام الشعراء والروائيين وكتاب المسرح على السواء • ويدين كثير من كتابات الشعراء المحدثين وبخاصــــه كتابات المعاصرين منهم ، لنظريات فرويد ، اذ ضــمنوا أشعارهم خبرات نفسيه جديدة لم يتضمنها شعر من قبل •

ثم تأتى بعد ذلك التغيرات الاجتماعية والدينية فقد وهنت قوة المعتقدات القديمة وقلت سيطرتها على عقول الناس أو حلت محلها معتقدات جديدة ، كما تفككت الرابطة العائلية ووحدة الحياة الاسرية التى كانت مركز المدينة قديما • وكانت نتيجــة افتقار الادب الى مركز ثقل روحى والى اطار ثقافى يحمى الكتاب من الملل واليأس أن أصبح الادب يتسم بالسخرية وروح النقد والتحليل والتجريب

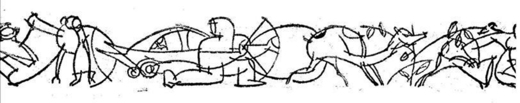
أضف الى ذلك تلك الاكتشافات العلمية التى أوحت الى الادباء بأن يركزوا على ممارســه أنواع جديدة من التكنيك والتجريب بدلا من التركيزعلى عملية الخلق والابداع الفنيين • وعلى كل فقد بدأ الشعراء المعاصرون يدركون أهمية القيم الروحيــة ويؤكدونها فى شعرهم ، تلك القيم التى تصــبح بمثابة الملهم لخيالهم المبدع •

وهنا يختلف المعاصرون عن جيل المحدثين الذين سبقوهم وعن الشعراء التقليديين فى الماضى ، اذ أن المعاصرين يحصرون جل اهتمامهم فى عقل الانسان وروحه محاولين الكشف عن خباياهما مضحين فى سبيل ذلك بالتماسك الظاهر والوضوح السطحى ، مما أدى الى غموض الشعر الحديث وتعقيده ••

هذا الى جانب أن وسائل الاتصال الحــديثة قد الغت أو كادت تلغى المسافات ، فأصبح الشــاعر الحديث يألف المدينة كما يألف القرية ، ولذا نجد فى أعمال هذا الشاعر وصف النواحى القبيــحة لحياة المدينة مثل البطالة والانحلال الخلقى جنبا الى جنب مع اغانى الطبيعة الرقيقة • وغالبا ما يكون الانتقال من معنى الى معنى انتقالا فجائيــا يوحى بحدة التناقض بين المعنيين ، وهو سبب آخر من أسباب الابهام والغموض فى الشعر الحديث ••

ولكى يستطيع الشاعر أن يعبر عن كل هــذا المضمون الحديث والنظرة الحديثه للجنس البشرى كان لزاما عليه ، أن يستخدم اســاليب حديثة وأشكالا جديدة ، وهى ضرورة أملاها تغير المــادة والمضمون ، اذ لايمكننا فصل الشكل عن المضمون فهما فى العمل الفنى عمليه تركيبيه ، اوهما شىء واحد ينمو تلقائيا كما تنمو الشجرة بأجزائهــــا المختلفه من الداخل • وليس من المعقول ، على حد تعبير أحد النقاد ، ان نضع نبيذا جديدا فى قوارير قديمه ، وليس من المعقول ان نغزل خيوط النيلون على دواليب الغزل التى يرجع تاريخها الى قرنين من الزمان مثلا • هذه الاساليب والاشكال الحــديثة تهدف الى تمثيل روح التجربه العصرية أو الرؤيا الجديدة للحياة المعاصرة ، تجربة تتسم بوعى ذاتى أكبر ، وبخبرة أكثر تعقيــــدا وتنوعا ، وبرؤيا شعرية أكثر عمقا وتركيبا من تلك التى مارستها الاجيال الماضية ، وذلك بحكم التقدم والتطــور وتراكم التراث والخبرات والتقاليد على مر العصور

وعلينا منذ البداية ان نتحفظ فى قولنا هذا ، اذ ان هذه الاساليب والاشكال الجديدة التى تكون روح التجربة الشعرية لدى بعض الشعراء المحدثين المجيدين حقا ، لا تعدو فى بعض صغار الشعراء ان تكون خدعا وحيلا اسلوبية يقلدون بهـا كبار الشعراء ، ولا تهدف سوى مجرد مسايرة الحديث بتعمد الغموض وتكلف التعقيد •• مما يجعــل الأمر يختلط على القارىء المعاصر فيكفر بهؤلاء واولئك ، تماما كما حــدث فى بعض كتاب مسرح اللامعقول ممن اقتحموا تجربة لم تتهيأ لنا ظروفها بعد فكان نصيبها الفشل الذريع ••



محنة الشاعر الحديث

ولقد مر الشاعر الحديث بمحنة نفسية قبل أن تثبت دعائم الشعر الجديد في الغـــرب ، ذلك أنه عقب الحرب العالمية الاولى وجد الشاعر نفســـه يعيش في مجتمع معتل ، يتنازعه عاملان ، فهـو من ناحية يعي وعيا تاما فرديته نتيجة لقبــوله المبادىء النفسية الحديثة ، من ناحية أخرى يدرك حاجة المجتمع الى كائن اجتماعى يعيد الاتصـــال والتعامل بين الناس الى ما كانا عليهما ، مجتمـع تشيع فيه مبادىء المحبة والسلام ، هذا فى الوقت الذى تنسلخ فيه فردية الشاعر عن المجتمع بحكم الالهام الشعرى والتأمل والملاحظة • أو بتعبيرأكثر دقة نظر الشاعر الغربى فوجد فى جهة تعـــاليم د • هـ• لورانس المتطرفة عن الفردية تسود أدب القرن العشرين ، ولكن الشاعر كفر بها حين وجد عدم جدواها وفشلها فى خلق مجتمع سليم حول هذه النواة الفردية ، كما لمس بنفسه المصير الذى آل اليه لورانس حين أصبح معتل النفس يكـــاد يشرف على الجنون • ثم نظر الشاعر الى الجهـــة الاخرى فوجد فيها الشيوعية تنادى بالثورة من أجل الحياة ، وهى أكبر محاولة بذلت لرفع الفرد الى اقصى درجات قوته عن طريق التحكم فى بيئته، ولكن الشاعر لم يقنع بهذه المحاولة لما فيهـــا من التضحية بحرية الفرد ، ولما تفرضه عليـه من السيطرة ودواعى الامن لصالح المجموع •

وهكذا نشأ الصراع فى نفس الشاعر الحديث ، الصراع بين التعليم الفردى والتحكم الاقتصـــادى الجماعى ، مضافا اليه الصراع بين القـــديم الذى تنزع اليه نفسه وقلبه وبين الجديد الذى يثــير خياله وينفعل به وجدانه • وهكذا نجد فى الابيات التالية من شعر و • هـ • أودن أن الشاعر يبدو واعيا بحرج موقفه وهو يتحسس أرضا صلبة يقف عليها وموضعا يرقب منه الحياة والاحداث من حوله لكى يتخذ منها موقفا ، ولذا يتخذ موقفا تشـــيع فيه نغمة هازئة تتمثل فى المواقف المألوفة لدينا :

« ليس ثمة جدوى من رفع العقيرة بالصياح •
كلا ، ياحبيبتى ، يمكنك أن تكفى عن ذلك تماما
ليس بى رغبة الى المزيد من الأحضان •
اصنعى لى بعض الشاى الطـازج ، واحضرى لى بعض البسط •
هاأنذا وهاأنتذى :
ولكن ماذا يعنى ذلك ؟ وما عسانا فاعلون ؟

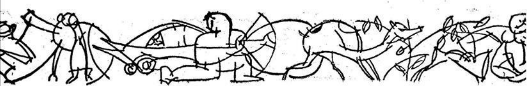
كما ترتبط بهذه المحنة مشكلة التعبـــير التى تواجه الشاعر الحديث ، ويقـــول هارت كرين فى هذا الصدد :

« انها لمشكلة مروعة تلك التى تواجه الشـــاعر اليوم ـ مشكلة عالم يمر بمرحلة انتقال من ثقافة متداعية نحو اعـادة تنظيم القيم الانسانية بحيث لا يوجد سوى قليل من التعبيرات المشتركة ، والتسميات العامة التى تتسم بقدر كاف من الصلابة والمتانة او التى يشيع فينا اى اختلاج او التماع روحى •• اذ مازال كثير من تقاليد الماضى ذات فعالية ـ تتمثل فى ملايين التراكيب •• والاشارات النفسية والمجاز والقواعد والسنن •• الخ » ••

المعاصرة والتراث القديم

والشاعر المعاصر شأن كل فنان معاصر ،يحس بأن على عاتقه تقع مسئولية خطيرة ، اذ يتمثل فى ضميره الوعى بتراث كل الاجيال الماضية ، خاصة بعد اكتشاف كل هذه المعلومات التاريخية والادبية والعلمية والنفسية عنهـــا ، الى جانب الشـــعور بالمعاصرة للبيئة المحلية والعالمية والمناخ الفكرى الذى يعيش فيه عالم اليوم • وهكذا يتولد لدى الشاعر المعاصر مايسميه اليوت •• الاحساس بوقوع كل شىء فى نفس الوقت ، كما يشير الى الفنان الغربى المعاصر بقوله انه يحس ، بأن كل أدب أوربا منذ هوميروس حتى الآن ماثل أمام ناظريه فى نفس الوقت ، وعلى هذا يجد الشاعر لزاما عليه أن يعكس هذا النمط المركب المعقد فى شعره وفنه • مثل هذا الاحساس قد يؤدى اما الى الفوضى ، أو الى الشعور بالوحدة الكامنة للحياة ، وحدة كامنة تحت تلك المظاهر المتنوعة المتناقضة والتى أسماها اليوت الوحدة فى التنوع

ولم يجد الفنان المعاصر امامه سوى سبيلين للتعبير عن هذا الركام من التراث الهائل • التطويل المفرط أو الايجاز الذى قد يؤدى الى الغمـــوض والابهام • وليس من قبيل الصدف أن هاتـــين الوسيلتين قد استخدمتا فى نفـــس الوقت فى السنوات التى أعقبت الحرب اذ وقع اختيار جيمس



جويس على الوسيلة الاولى ووصل بها الى القمة في روايته الطويلة ، يوليسيس ٠
التي يبلغ عدد كلماتها أكثر من ربع مليون كلمة يصف فيها حياة البطل خلال يوم واحد ٠ وفي العام التالي لصدور يوليسيس صب اليوت تعليقه على الحضارة الغربية بمجتمعها القديم والحديث في قالب شعري لايزيد عدد أبياته عن أربعمائة ٠٠

وهكذا وجد اليوت أن التعبير عن هذا الوعي بتراث ضخم متنوع في الشعر يتطلب شكلا مركزا

والشعر وحده عن طريق استخدام الايقاع والصوت والتلميح والذي يستطيع أن يفصح عن هذه الخبرة التي تتخطى حدود المكان والزمان الى تجربة تتسم بصفتي العالمية والدوام ٠٠

وكان الشكل الذي استخدمه للتعبير عن هذه التجربة هو تكتيك جديد من نوعه يمكن أن نسميه بالتداعي الحر المطلق وهو تتابع الصور الشعرية دون وجود ارتباط منطقي بينها في الظاهر ، تماما مثل التكنيك الذي يتبع في لقطات السينما أو مثل الاسلوب اللفظي المتبع في البرقيات التلغرافية ٠ وهذا التكنيك له ما يناظره في الاسلوب الذي يستخدمه العالم النفساني للكشف عن خبايا شخص ما ، عن طريق ايراد قائمة من الالفاظ خاصة بموضوع ما بحيث يجيب الشخص على كل لفظ بأول كلمة تخطر في ذهنه ٠

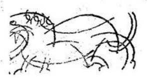
هذا التكنيك الذي أتقنه اليوت سائد بين جمهرة الشعراء المحدثين في الغرب ٠ وهذا القول يؤدي بنا الى ذكر مميزات الشعر الحديث عامة ٠

مميزات الشعر الحديث

يوجز لنا مايكل روبرتس في مقدمة كتاب فابر للشعر الحديث ٠
الذي يضم نماذج من هذا الشعر ، يوجز لنا مميزات الشعر الحديث في ست نقاط نوردها فيما يلي :

١ ـ استخدام لغة الحديث العادي ، مع انتقاء اللفظ الدقيق ، لا اللفظ الزخرفي ٠

٢ ـ خلق ايقاعات وأوزان جديدة ـ للتعبير عن حالات نفسية جديدة ٠ وعدم الاصرار على أن الشعر المرسل ، هو الوسيلة الوحيدة لنظم الشعر انما يعتقد الشعراء المحدثون أن فردية الشاعر غالبا ماتتاح لها التعبير عن نفسها في الشعر المرسل أفضل مما يتاح لها ذلك في القوالب القديمة ٠



٣ ـ الحرية المطلقة في اختيار الموضوع ٠

٤ ـ الاهتمام بالصورة ٠ حقيقة أن الشعراء المحدثين ليسوا مدرسة من الرسامين والمصورين ، ولكنهم يعتقدون أن الشعر ينبغي له أن يصور التفاصيل على وجه الدقة ، وألا يتناول عموميات مبهمة ٠

٥ ـ انتاج شعر واضح الأجزاء محدد المعالم ٠

٦ ـ وأخيرا يعتقد معظم الشعراء المحدثين أن التركيز هو روح الشعر وجوهره ٠

ويمكننا أن نضيف أن الشاعر لم يعد يخاطب جانبا واحدا من جوانب الانسان كما هو الحال في الشعر الكلاسيكي أو الشعر الرومانسي ، بل أصبح يخاطب عقل الانسان وعاطفته ووجدانه وحسه وأخلاقياته ، فنجد شاعرا مثل سيسيل داي لويس يكتب شعرا على جميع هذه المستويات يحاول بذلك أن ينقل الينا خبرته ويسجلها كاملة من جميع النواحي ٠ هذا الشعر يمكن أن نسميه الشعر الكلي ، وهو شعر خال من الصناعة والكلفة لايمكن أن نفصل أجزاءه المكونة له بعضها عن بعض كما جرت العادة في الحديث عن الشعر التقليدي بتقسيمه الى شكل يضم اللغة والاسلوب والوزن والبحر والى مضمون يشتمل على الصور والافكار وغيرها ٠

ويرى الشبان المحدثون من الشعراء الذين قامت بينهم وبين شعراء المدرسة التقليدية في الغرب معركة حامية الوطيس بادىء الامر أن الشعر لم يعد من الكماليات ، بل أصبحت له وظيفة حيوية في مجتمعه ، ذلك أن الشعر التقليدي كان في نظرهم نوعا من الترفيه في مجتمع طبقي يعيش فيه الموسرون وأفراد الطبقة العليا عيشة رغدة دون مثل عليا أو أهداف سامية ٠

ولكن هؤلاء الشبان يؤمنون بمجتمع اشتراكي تاخذ فيه الطبقات العاملة الكادحة مكانها ، فاستمدوا صورهم من المصنع والحقل والازقة وأصبح شعرهم يطرق موضوعات لم تطرق من قبل ويتناول مواقف لم تعالج في الشعر من قبل ، كما اصبح هذا الشعر وسيلة للتعبير عن معتقدات سياسية جديدة وآراء حديثة عن الانسان وطبيعته الحقة ، وبالاختصار اصبح الشعر الحديث يعبر عن رؤيا عميقة للحياة في جملتها وشمولها ٠٠

ابرز شعراء الاتجاه الحديث

ومن أبرز شعراء هذا الاتجاه الحديث في انجلترا و ٠ هـ ٠ أودن ولوى ماكنيس وستيفن سبندر و س ٠ داي ٠ لويس وديلان توماس ٠

ويعتبر أودن بحق أبرز ممثل لهذا الاتجاه ، ولذا سنتحدث عنه في شيء من الايجاز لضيق الحيز ٠

يتضح فى شعر أودن أثران لهما أهمية كبيرة فى عصرنا الحديث أولهما الاتجاه السيكلوجى والثانى الاتجاه الماركسى وتفسيره لعملية التطور والتقدم ، اذ يميل أودن فى شعره الى تصوير الحياة السياسية والاجتماعية بلغة علم النفس الحديث وبخاصة فى ضوء نظريات فرويد ، فهو يفسر الشرور الاجتماعية التى تصل فى ذروتها الى الحروب على أنها نتيجة لامراضنا العصابية وافتقادنا الى الانسجام مع أنفسنا ومع ماحولنا . ولذا تتردد فى شعره دائما نغمة الحب على أنه البلسم الشافى لجميع أدوائنا الاجتماعية :

« أو يقدر الحب أن يتذكر
السؤال والجواب
اذ أن الحب يعيد

ما غشاه الظلام ، والثراء والدفء ؟ »

وذلك حين تلفت أودن فيما حوله فى الثلاثينات من هذا القرن فوجد الفقر والمرض والبؤس والخراب والحروب ، فانبعثت فى شعره من جديد المثل الثورية القديمة للحرية والاخاء والمساواة ، وأخذ فى نفس الوقت يوجه نقدا مريرا للنظام الاجتماعى المتداعى معتمدا فى ذلك على ايراد صور شعرية مستمدة من مصادر مختلفة متباينة مثل المصنع والمصحة والاجتماعات السياسية ، مستعينا بالتورية والالفاظ العامية والتندر الذى يشيع فى التهكم والسخرية :

« يرى تحته أرضية مغمورة عارية
وشظايا خط الترام يتجه نحو الغابة
وصناعة خامدة سلفا ،

وان كانت لم تزل تعيش واهنة
وآلة متصدعة

ترفع المياه فى « كاشول » ، وعلى مدى عشر سنوات
قابعة فى أعمال الطفح حتى وقتنا هذا . »

فالشاعر يقدم لنا فى هذه الابيات لمحات من الصناعات المنهارة فى الريف الشمالى من انجلترا كمنطقة محلية ترمز الى العالم الخارجى كله ، وهى صورة مكملة لذلك الانهيار الروحى الذى أصيبت به الانسانية . وهو اتجاه واضح أيضا فى احدى قصائده التى نظمها مؤخرا بعنوان « عصر القلق » وهى قصيدة تعبر عن انهيار القيم فى عصرنا .

ويفسر أودن من وجهة نظره الماركسية معظم الظواهر الاجتماعية والاقتصادية على أنها :

١ ـ اما من نتاج العدو ، أو نتيجة لرد فعل رجعى ينبغى أن نقف فى وجهه ونكافحه .

٢ ـ واما من مخلفات ماض عفى عليه الزمن ، كان يتسم فى وقت من الأوقات بالجودة ، ولكنها أصبحت مدعاة للأسى ، وان كانت تستحق منا الاحترام والعطف .

٣ ـ واما بادرة من بوادر مستقبل أفضل .

ويتميز شعر أودن عامة بمقدرته الفائقة فى استخدام الالفاظ واحساسه القوى بايقاع اللفظ والعبارة ، وجرأته فى التعبير عن مستحدثات العصر وانماطه المعقدة المتمثلة فى « وعى الاجيال » لاول مرة عام ١٩٣٠ واعيد طبعها عدة مرات ، ثم « اسبانيا » و « وقت آخر » و « رسالة العام الجديد » و « مؤقتا » ..

وفى ختام هذه العجالة نقول انه اذا كان لنا أن نأخذ على هؤلاء الشعراء المحدثين فهو أنهم لم يتعرضوا فى شعرهم لحل تلك المشاكل التى أثاروها ، بل اكتفوا بتصوير الفقر والجدب الروحيين السائدين فى كل طبقة من طبقات المجتمع، وان كانوا لايألون جهدا فى سبيل تنبيه الناس الى أنهم ماداموا واعين بتلك الظروف المحيطة بهم فقد أصبح لزاما عليهم أن يكافحوا من أجل الوصول الى نظام سياسى يرأب الصدع ويلئم جروح الانسانية المعذبة ، ولذلك دائما ما يعبر هؤلاء الشعراء عن سخطهم على مساوىء مجتمعاتهم الطبقية الغربية دون النزول بشعرهم الى مستوى الدعاية المباشرة .

كما ينبغى أن نقول أن الشاعر الحديث يتطلب قارئا واعيا لا يتهرب من واقعه بل يواجه مشاكل الحياة التى يثيرها الشاعر بصبر وشجاعة ، فقد مضى عهد الابراج العاجية الى غير رجعة ، ولاينتظر القارىء من الشاعر أن يحلق به فى أجواء خيالية فى فراغ . وفى هذا يقول ماكنيس :

ان التهرب نوع من الالحاد ، ولا يمكن للشاعر أن يضحى بالجمال الكائن فى الحياة التى تعج بالنشاط من أجل الجمال الخانق للبرج العاجى ..

كما يعبر أودن عن هذا الرأى فى بيتين صغيرين من الشعر :

« الهرب لا يفيد
ينبغى أن نصمد ولو كان فى ذلك هلاكنا . »

واذا كان معظم الناس لم يستطيعوا أن يجاروا هذا النوع من الشعر لانهم تعودوا القوالب القديمة التى انتقلت اليهم من الشعر فى الماضى ، واذا كان الشعراء بما أوتوا من رهافة الحس يتقدمون دائما عن أبناء عصرهم ويتمثلون روح العصر بأسرع مما يتمثله الرجل العادى فان الامر يحتاج الى بعض الوقت حتى يتخلص القارىء المعاصر من استبداد القوالب القديمة واستجاباتها المختزنة فى عقله ومجرى شعوره .

على جمال الدين عزت



بيكاسو .. عملاق

ولد بابلو بيكاسو فى الخامس والعشرين من أكتوبر ١٨٨١ فى مالاجا على الساحل الجنوبى لأسبانيا ، المطل على البحر الابيض المتوسط . وكان أبوه جوزيه روبز بلاسكو مدرسا للرسم وأمه ماريا بيكاسو اندلسية .

ولم يكن بيكاسو تلميذا نابغا فى علومه ، بل كان قليل الاكتراث بما يدرس له فى المدرسة ، وكان أكثر اهتماما بالخامات الموجودة فى مرسم والده . وفى السن التى يلعب فيها بقية الصبيان فى الحارة كان بيكاسو قد صور لوحات جديرة بان تعلق فى المتاحف .

وفى عام ١٨٩٥ ولم يكن بيكاسو قد أكمل الخامسة عشرة انتقلت الأسرة الى برشلونة حيث عين أبوه بأكاديمية الفنون الجميلة بها . والتحق بيكاسو الصغير بالاكاديمية بعد أن نجح نجاحا باهرا فى امتحان القبول ، مكتفيا بيوم واحد لانجاز اختبار كان مسموحا فيه بشهر باكمله لاجتيازه . وقد تكرر نجاحه الباهر فى العام التالى عندما التحق بأكاديمية مدريد حيث أمضى شتاء عام ١٨٩٧ . لكنه مالبث أن ركبه الملل من الجو العقيم المخيم على أكاديمية مدريد فعاد الى برشلونة ليعد نفسه مصورا حرا فى عامه السادس عشر .

ولقد كانت برشلونة مدينة فتحت نوافذها ، للتيارات الفنية الحديثة الوافدة من وراء جبال



التصوير الحديث

دكتور نعيم عطية

البرانس · وفى حانة « القطط الأربعة » التقى بيكاسو بالكتاب والشعراء والنقادالطليعيين ·وقد تأثرت أعمالهالمبكرةبالتيار الوافدمنباريس ،وهو الانطباعية ، وذلك بعد أن كانت رسومه قد أفصحت عن واقعية ملحوظة

وفى عام ١٩٠٠ كان بيكاسو قد بلغ التاسعة عشرة · وكان قد فاز بعدة جوائز فى معارض ، بمالاجا ومدريد وبرشلونه · وكان بالامكان أن يبقى باسبانياحيث بدأتأعمالهتسترعى الالتفات، لكن تعطشه الى الثقافة دفعه فى اكتوبر من ذلك العام الى السفر الى باريس مع صديقه الحميم كارلوس كاسا جيماس

وكانت الفترة الاولى التى قضاها بيكاسو فى باريس قصيرة · باع ثلاثة من رسومه لأحد بائعى اللوحات سيضحى فيما بعد واحدا من أهم بائعى اللوحات فى تاريخ الفن الحديث · وهام المصور الشاب اعجابا بلوحات فان جوج ولوتريك ·وقد بدا تأثير لوتريك فى اللوحات التى صورها فى تلك الحقبة ثم فى حقبته التالية المعروفة بالحقبة الزرقاء · وربما كانت اللوحة الجديرة بالاهتمام ، التى صورها بيكاسو أثناء اقامته هذه بباريس هى «ملهى مولين دى لاجاليت» (١٩٠٠) · أما صديقه كاساجيماس فقد تردى فى الحب وانغمس فى الشراب وأوشك على الانتحار وفى ديسمبر عاد الصديقان الى برشلونة لقضاء أجازة عيد الميلاد ، ثم سافر بيكاسو الى مدريد حيث أصدر مع الأديب فرانشيسكو دى سولبن مجلة فنية شهرية ورغم أن هذه المجلة لم تدم أكثرمن خمسة أعداد الاأنها أعطت المصور الشاب فرصة طيبة للدعاية لأعماله ثم أعدت العدة لاصدارمجلة أخرى الا أن مشروعها لم يخرج الى حيز التنفيذ · فاقفل بيكاسو راجعا الى برشلونة حيث أقام معرضا للباستيل والرسوم ثم شد رحاله الى باريس · وما أن وصل اليها حتى عرضت بعض لوحاته فى عرض صغير لم يجتذب

كثيرا من الانتباه. واستقبله النقاد بفتور اذ عدوه مقلدا لغيره من المصورين، لكنه لم يكن في الواقع يقلد بل كان يتذوق ويجرب . على أن بيكاسو مالبث أن انطلق في مراحله بسرعة مدهشة جعلت النقاد لايستطيعون ملاحقته .

وقد ظلت موضوعات بيكاسو لاتتغير ردحا من الوقت : طبيعة صامتة، مناظر من الشوارع ومن الملاهي وعلب الليل . على أن معالجته الحرة للانطباعية تميزت على مر الوقت باشكال أكثر تناسقا في انماط تسطيحية .

وفي الشهور الاخيرة من عام ١٩٠١ أضحت ألوانه أكثر تأملا واستبطانا . لقد انتهى الامر بالصديق كاساجيماس الى الانتحار . وفي احدى لوحات هذه الشهور صور بيكاسو مشهد دفن صديقه . وعندما وصل من برشلونه في تلك الآونة صديق آخر دهش من التحول الذي طرأ على أعمال بيكاسو . لقد تراجعت مشاهد الطرقات وعلب الليل المفعمة بالبهجة مفسحة المقام لنسوة ساقطات ظهر على قسماتهن التعب، وأمهات خيم الحزن على وجوههن . وكان ذلك اعلانا بمجيء « المرحلة الزرقاء » .

وقد استمرت حالة القلق والتأمل الحزين التي أنبتت المرحلة الزرقاء زهاء ثلاث سنوات (١٩٠١ - ١٩٠٤) وقد اختار بيكاسو في هذه الحقبة موضوعات الفقر والعزلة والتعاسة . وهي موضوعات عزيزة على الروح الاسبانية . وقد عبرت أشكاله المشوهة عمدا عن الشجن واليأس . وكانت موضوعاته مفعمة بالأسى والحسرة . كانت نماذجه مرضى ومقعدين وعجائز وجرحى وعميانا، وأولادا هزيلي الاجساد شاحبي الوجوه . وقد عمد بيكاسو الى حذف كل التفاصيل الخلفية كما عمد الى مط شخصياته لتزويدها بتعبير مأساوي . وقد صورها تقريبا في نغمة واحدة، باللون الازرق الذي يوحي بالليل والمأساة والغموض .

واذا أردنا أن نختار لوحة تعبر أفضل تعبير عن « المرحلة الزرقاء » فاننا نختار لوحة « عازف القيثار العجوز » (عام ١٩٠٣) قالوا قيثارتك زرقاء وأنت لاتعزف الانغام على ماهي عليه . وأجاب الرجل العجوز : الانغام على ماهي عليه تتغير على أوتار قيثارتي الزرقاء . وتصور هذه اللوحة عازف قيثارة نائما ضريرا جلس الى جوار نافذة تطل على سماء . وبحر قاتم الزرقة . وتلخص هذه اللوحة أقصى ماوصلت اليه المرحلة الزرقاء من تحويرات معبرة تذكرنا بالجريكو . وقد كان بيكاسو يقول في هذه الحقبة ان أعظم نبع للفن هو الحزن والألم .

ولقد أعطيت عدة تفسيرات للمرحلة الزرقاء التي هي أقرب الى المدرسة التعبيرية، فقيل ان تلك الشخصيات انما تعكس روح الكآبة التي خيمت على نهاية العصر . على أن بيكاسو لايعلق على التفسيرات الاجتماعية لأعماله . ومهما كانت هذه التفسيرات فالامر انما يرتبط بنفسية بيكاسو ذاتها . وتصاوير هذه الحقبة هي تصاوير شاب لم يبلغ الخامسة والعشرين يعيش في الفقر ويتوق الى اكتشاف السعادة وادراك النجاح . ويجدر أن نقرر أن كثيرا من لوحات « الحقبة الزرقاء » هي من أكثر لوحات بيكاسو رواجا، رغم أن من النقاد من يعيب عليها عاطفيتها المفرطة .

وفي عام ١٩٠٤ استقر المقام ببيكاسو في باريس متخذا لنفسه مرسما في عمارة عتيقة متداعية في مونمارتر يؤمها الشعراء والمصورون والممثلون وصغار الكتبة وأطلق عليها « المغسل العائم » وعاش بيكاسو خمس سنوات حياة بوهيمية . وعرف الجوع والحرمان الا أن حياته الفنية كانت عامرة . كان بيكاسو في تلك الآونة في الثالثة والعشرين لكن اسمه كان قد بدأ يذيع خارج الثلة الضيقة من الاصدقاء الذين أحاطوا به . وأضحى مرسمه ملتقى فنانين وأدباء أخذوا يخطون مبادىء نظرية جمالية جديدة .

وفي طلائع عام ١٩٠٥ أخذت ألوان بيكاسو، تزداد ضياء . ودخلت عليها الالوان الوردية كما دخلت على حياته أيضا . وفي خلال الاشهر التالية بدأ يتلاشى الشجن المستبد به . وبدلا من تلك المخلوقات الشقية التي تملأ لوحاته الزرقاء أصبحنا نرى في اللوحات الوردية شخصيات أكثر مرحا وبهجة : نساء يمشطن شعورهن، صبيا يقود جوادا، فتاة تحمل سلة من الزهور . كما أخذت عظام شخصياته الجديدة يكسوها مزيد من اللحم بعد الهزال الذي كانت تعانيه في المرحلة السابقة . كما انها أضحت ترسم بمزيد من الاستدارات الكلاسية بدلا من تلك الاستطالات التعبيرية . لقد ازداد بيكاسو في المرحلة الوردية (١٩٠٥ - ١٩٠٦) رقة وعذوبة . وأتاحت له مشاهد السيرك الفرصة، ليدخل مزيدا من المرونة على خطوطه .

وفي النصف الاخير من عام ١٩٠٥ تخلى بيكاسو عن التجسيم العاطفي واتخذ لنفسه نظرة أكثر موضوعية للأشياء . وفي لوحته « الصبي ذو الغليون » نراه يستكشف لونا ورديا قريبا من لون الفخار المحروق سيسود في لوحات هذه المرحلة، كما ساد الأزرق في المرحلة السابقة .

ان الهدوء والدعة التي اتصفت بها المرحلة

الوردية اما تعكس التطورات التى طرات على حياة بيكاسو الشخصية ، ففى عام ١٩٠٤ التقى بالحسناء فرناند أولنفيه وعاشا عدة سنوات معا • وقد ارتسم جمالها الذى يشبه جمال تمثال اغريقى فى كثير من لوحاته الوردية • ولأول مرة عرف بيكاسو حياة البيت دون أن يحول ذلك أن تكون حياتهما فى كثير من الاحيان عاصفة فقد كان بيكاسو عنيدا متشبثا برأيه • ولقد كتبت فرناند تصف صديقها قائلة: قصير ، أسمر قلق مقلق ، ذو عينين سوداوين عميقتين نفاذتين ساكنتين • سيىء الهندام ، شعره طويل يكتسح ياقة سترته البالية وترتمى خصلة سوداء لامعة على الجبهة الذكية • كما تعرف بيكاسو فى هذه الآونة بالأخوين الامريكيين ليو وجيرترود ستين اللذين أضحيا من أكبر مشترى لوحاته • وخلال شتاء وربيع عام ١٩٠٦ جلست جيرترودستين ليصورها بيكاسو • على انه مالبث أن انتابه عدم الرضا فعزف عن انجاز صورتها • وبعد قضاء الصيف فى أسبانيا عاد الى باريس وأكمل اللوحة من الذاكرة • ولقد كان طابع القناع الذى كسا الوجه بداية الطريق لكثير من لوحاته اللاحقة •

وبعد ثلاثين عاما قالت جيرترودستين عن هذه اللوحة « انها صورتى الوحيدة التى ظلت على الدوام أنا » •

٢ ـ التكعيبية

عمد بابلو بيكاسو منذ عام ١٩٠٦ تحت تأثير النحت الزنجى الى صياغة تماثيل ورسوم وتصاوير أخذت فيها ملكاته الجمالية تتمرد • كانت تلك التماثيل الافريقية التى بدأت تغزو أوروبا آنذاك تقوم على تضخيم مشحون بطاقة انفعالية • وقد بهرت هذه المصنوعات البدائية بيكاسو بخشونتها وثراء تعبيراتها ، وتجريديتها الجسور •

وعندما أطلع بيكاسو أصدقاءه فى مرسمه الحرب عام ١٩٠٧ بالمغسل العائم على لوحته «آنسات أفينيون » افتتح فصل جديد فى تاريخ الفن • فتكوين هذه اللوحة الشهيرة ينقصه التماسك ، واللون خشن جاف ، وشخوصها تتحرك فى قلق • لكن الخطوط والزوايا وانحدار المسطحات أعلنت اتجاها جديدا فى التصوير الحديث • ولم تكن الثورة التكعيبية ببعيدة •

وقبيل ذلك بقليل كان بيكاسو قد اكتشف فى احدى زياراته الدورية الى أسبانيا عبقرية الجريكو الذى بدا تأثيره عليه فى استطالة شخوصه بمرحلته الزرقاء • ولقد كان لهذا التأثير المزدوج ـ أشكال الجريكو الحادة واستطالاتها المدببة من ناحية وتشويهات النحت الزنجى من ناحية أخرى ـ بالاضافة الى خبرة بيكاسو بنحت بلاده أى بالنحت الايبيرى ، ثم دراسته التحليلية للوحات سيزان الاخيرة ـ كان لكل هذا الفضل فى مولد لوحة من أهم لوحات الفن الحديث وهى لوحة « آنسات أفينيون» التى تعد أول لوحة تكعيبية ، ولم تكتسب هذه اللوحة تسميتها المشهورة الا بعد مايزيد عن اثنى عشر عاما • ورغم انها لم تعرض على الجمهور الا بعد ثلاثين عاما فقد كانت معروفة ومحل دراسة لا من رفاق بيكاسو وحدهم بل ومن كثيرين من المصورين الشبان •

ولا يجدر أن ننظر الى هذه اللوحة الا كما ننظر الى أول سيارة صممها فورد بالمقارنة الى سيارات اليوم • ان هذه اللوحة لاتسر الناظر قط ولا تبعث فى نفسه أى احساس جمالى ، ولكنها فى الواقع دراسة تجريبية فتحت الطريق لنوع لم يكن معروفا من المعالجة التصويرية ويجب عند اقترابنا من هذه اللوحة أن نضع موضع الاعتبار تحاشى بيكاسو للون ومحاولة الاستفادة من مقومات الفنون البدائية واهتمامه بالتشويهات الزنجية واستخدامه للزوايا الحادة المتنافرة •

فتحت « آنسات أفينيون » اذن الطريق الى « التكعيبية » • ولقد ابتدع « التكعيبية » اثنان من المصورين هما بيكاسو وجورج براك اللذان التقيا عام ١٩٠٧ • وقد كانت «الوحشية» تلفظ انفاسها الاخيرة آنذاك بعد أن أشعلت نيرانا لونية مالبثت أن خمدت ليجد المصور نفسه فى مرحلة من تأمل الشكل والتفكير فيه • فقد بدأ بين جدران مرسمه يلحظ الأشياء المحيطة به بانتباه أشد : المنضدة والزجاجة ، القدح ، علبة السجائر ، الجريدة ، وغيرها من الأشياء • وأخذ يركز عليها نظرة متفحصة متغلغلة كما لو كان يراها لأول مرة وكما لو كانت غير معروفة له من قبل • ومضى يغوص فى هذه الاشياء ويتسلل الى أعماقها ، مثل الروائى الذى يتغلغل فى سويداء أبطاله • وقد وجد المصور نفسه يستقر داخل الجمادات بنوع من التعاطف معها والاحترام لها • وبدأت الاشياء من جراء ذلك تكشف له عن ذواتها ، عن أشكالها وتركيبها ، عن سطوحها وابعادها • وعندما عمد الفنان الى تصويرها بنظرته الجديدة ولدت « التكعيبية » وهجر جوجان الى سيزان • واكتشف الواقع من جديد ، وعلى الاخص الواقع بكتله واحجامه وابعاده • وبهذه النزعة العقلية الصارمة كبح بيكاسو وبراك جماح الوحشية ، مخضعين الواقع لعمليات حسابية دقيقة •

وقد مرت «التكعيبية» بمرحلتين : الاولى هي المرحلة التحليلية التي امتدت من عام ١٩٠٩ الى عام ١٩١٣ · وقد عمد فيها المصور التكعيبي الى تفتيت أى شكل معروف لديه الى مكعبات ثم يعود الى تجميعها فى كتل بنائية على شكل نحتى ثلاثى الابعاد · واذا كان سيزان فى لوحاته التى كانت نواة للتكعيبية وفى بيانه المشهور عن تحليل الطبيعة الى أشكالها الاصلية ، فقد أشار الى الاشكال الاسطوانية والمخروطية والكروية دون أن يشير الى المكعبات فقد مضى براك التحليل وبيكاسو الابتداعى فى تقصياتهما التشكيلية الى الاعتداد بالشكل التكعيبى واستخدماه لاعادة بناء رؤاهما للوجود ·

ثم عمد بيكاسو وبراك بعد ذلك الى رج مكعباتهما التى بدأت تتحرك الى الامام والى الخلف من خلال معالجتها باغراق بعض واجهاتها فى الظلمة وبعضها الآخر فى النور · فتدب فيها بذلك الحركة مقتربة ومبتعدة من المتفرج تبعا للاجزاء المظللة من المكعبات ·

ورغم أن براك قد استخدم التكعيب فى مشاهدة الطبيعة الا أنه سرعان ماكف عن معالجة المناظر الطبيعية واقتصر مع بيكاسو على تركيز اهتمامه على الاشياء المصنوعة بيد الانسان مثل المناضد ، والكراسى والآلات الموسيقية وقطع النرد ، والزجاجات وماشاكل ذلك · على انهما مضيا أيضا يلعبان بالوجه الانسانى لعبا تكعيبيا · وقد مضيا يعملان جنبا الى جنب ويتبادلان الافكار ويلتهب كل منهما بالنار التى تتأجج فى تصورات الآخر ، حتى لم يعد من السهل أن نميز لوحات أحدهما عن لوحات الآخر ·

وفى اصرار بيكاسو وبراك على انطاق الشكل بذاته ولذاته تخليا عن اللون الى حد كبير ، وتمسكا بمنهج اللون الواحد وعلى الاخص اللون الرمادى ، وتنويعاته · كما انهما تخليا عن الوجه الواحد للوحة ، أو على الأقل استثارا المشاهد على أن يدور حول اللوحة ، وأن ينظر الى المنظر من عدة زوايا فى آن واحد · ومن ثم نراهما يضعان على الوجه فى وضعه الامامى الانف فى وضعه الجانبى ، ويضعان على الوجه فى وضعه الجانبى العين فى وضعها الامامى وقد نمى بيكاسو هذه الرؤيا المزدوجة فيما بعد فيما سمى « بالشخصيات ذات الوجوه المزدوجة »

أما المرحلة الثانية من التكعيبية فهى المرحلة التوفيقية التى بدأت منذ عام ١٩١٢ اذ بعد عدة سنوات من تحطيم الاشياء الى جزئياتها الاصلية واستنباط مايصلح من هذه الجزئيات لاعادة تشييد أشكال قد تشبه أو لاتشبه الشىء الاصلى بدأ ينمو تحول بطىء على نهج التكعيبيين وظهر ماسمى « بالتكعيبية التوفيقية ·

وقد نشأت « التكعيبية التوفيقية » كرد فعل ، لأسلوب « التكعيبية التحليلية » التى وصلت الى نهايتها الكالحة عندما لم يبق من الشىء الذى بدأ به المصور سوى كسرة ضئيلة من شكله المندثر ، مثلا خط منحن أو خطان وبضعة خطوط متوازية تبدأ ، وتنتهى فى فراغ أسود توحى بالقيثارة وأوتارها · وذات يوم قرر أحد الرائدين ، ربما كان براك أو ربما كان بيكاسو أن يبدأ كل شىء من جديد من النقطة التى انتهت فيها التكعيبية التحليلية التى ماعادت بقادرة أن تمضى الى ماهو أبعد مما وصلت اليه فى طريق تفتيت الاشكال وسحقها · وأخذ الفنان التكعيبى ينتقى جزئية مميزة من الشىء ، كأوتار كمان أو مسند كرسى أو بضعة سطور من مقطوعة موسيقية مطبوعة ـ ويرسمها فى لوحته ، كنواة أو محور يدور حوله تكوين ذو بعدين ، كما يفعل عازف البيان عندما ينتقى عبارة موسيقية ، ويبنى عليها تنويعات متعددة · وهكذا عاد الشىء أو الاجزاء المميزة منه الى الوضوح فى اللوحة بدقة واقعية · واذ ببراك يطرب من ذلك وينتقل خطوة أخرى مستثيرا الواقعية باستخدام الخدع البصرية فى تكويناته التكعيبية · وبمهارة شديدة أدخل فى لوحاته حبيبات خشبية ومسامير وقصاصات من الجرائد وجزئيات أخرى بدت على غاية من الواقعية بحيث أن المتفرج لايقاوم فضوله من أن يلمسها بأصابعه ·

وعندئذ سأل براك نفسه : لماذا نرسم هذه الاشياء ولا نستخدم الاشياء ذاتها أو جزئيات منها؟ ومن ثم شرع مع بيكاسو فى لصق قطع من الاشياء على قماش اللوحة أو خشبتها ، قصاصة من جريدة قطعة من ورق « الكوتشينة » غطاء علبة كبريت ، بل وخرق من القماش أيضا · ثم كانا يحيطان هذه الاشياء الملصقة بتكوينات مرسومة ، وكانا يكتفيان أحيانا بلمسة من اللون أو ببضعة خطوط · وهكذا ظهرت طريقة «اللصق » أو «الورق الملصق» ومضى التكعيبيون ينقبون من حولهم عن كل مايصلح للصق فى لوحاتهم بل ان بعضهم استخدم ذرات الرمال وقطع الزجاج · وهكذا جاءت التكعيبية ، باهتمام قوى بالاحساس اللمسى أو بلمس الاشياء سواء صورت هذه الاشياء أو ألصقت فى اللوحة ·

كانت التكعيبية تيارا فنيا يقوم على الملامسة ، فقد حصر المصور التكعيبى نفسه بادىء ذى بدء بين جدران غرفته ، ودقق النظر فيما حوله واكتشف روابط المودة بينه وبين الاشياء التى يستخدمها كل يوم · ولا يصور الفنان التكعيبى هذه الاشياء من الخارج ، لايصورها باعتباره غريبا عنها ، بل



الوجبة الزهيدة عام ١٩٠٤   ٤٦٣ × ٣٧٧ مم

يصورها من الداخل باعتبار انه هو وهي كائن واحد ، ولذلك فان المصور التكعيبي يرفض النظرية السائدة في منطق الرؤيا من أن الانسان لايرى ولا يمكنه أن يرى ذات الشيء من أكثر من وجه في ذات اللحظة · رفض المصور التكعيبي هذه النظرية

لصور الاشياء من كل الوجوه في ذات الوقت ، متوصلا بذلك الى صورة ديناميكية للموجودات · وهو ماأوصله الى أن يحطم زمن اللوحة والمنظور التقليدي الذى كان سائدا منذ عصر النهضة · ولقد ذهب المنظور التقليدى الى افتراض ثبات

العين التى ترى • ورفضت التكعيبية ذلك عارضة الاشياء فى حالة من التتابع وفى أوضاع مختلفة، ومن زوايا متنوعة كماتبدو لانسان يحيا ويتحرك، بل ويحلم ويتذكر • لقد كان تصوير بيكاسو فى هذا المقام تعبيرا حيا ومباشرا للفن فى عصر السينما الذى لاتبدو فيه صور الوجود فى حالة من الثبات قط. بل فى حالة تتابع وتداخل على الدوام •وقد فقد الزمن مع السينما خصيصتيه الأساسيتين : الاستمرار وعدم الرجعية • فأعاد الزمن فى الفن خطا متواصلا متجها الى الأمام ، فيمكن للانسان أن يتحرك فى كل اتجاه • الى الخلف ، الى الذكريات، والى الأمام . الى الأمانى والأمال •

ونرى من ذلك أن المصور التكعيبى مصور متمرد مصور يعاود النظر فى المسلمات التى تواترت ، واستتبت ، بل واستبدت بفلسفة التصوير منذ أول عصوره • ولقد كانت التكعيبية — بعد الوحشية — هى النظرية الجديدة بحق فى القرن العشرين ، مما يجعلها جديرة أن تحتل مكانتها فى تيار الفكر التصويرى •

ولقد اتصف القرن العشرين فى مجال التصوير، وربما أيضا فى مختلف الفنون والآداب ، بأنه عصر التساؤلات ومراجعة الاصول المستتبة • وقد تعددت فى مجال التصوير المذاهب والتيارات تعددا مهولا • على أن الطابع السائد فى كل هذه المذاهب والتيارات انها قامت كرد فعل للانطباعية التى انتهى بها القرن التاسع عشر • وقد عرف القرن العشرون بعد ، الانطباعية التعبيرية والوحشية • والمستقبلية والبدائية والسيريالية والتجريدية • وتفرعت كل من هذه المذاهب الى روافد متشعبة• وفى خضم كل هذه النظريات ، أو بعبارة أخرى، كل هذه التساؤلات هبت التكعيبية أيضا كأحد التساؤلات عنفا وأصالة •

والذى ولدته التكعيبية كان فنا لايرضى بخضوع الانسان العاجز للمصير الذى لايملك له تبديلا ،بل ويؤكد عظمته فى مواجهة ذلك المصير • ولقد أرادت التكعيبية أن يقف الفنان أمام الطبيعة سيدا خلاقا، لا مقلدا وعبدا ذليلا •

ولقد تأكد لبيكاسو من دراسته للفنون البدائية انها كانت تعبيرا عن رغبة أصولية فى الانسان الذى لايقف من الطبيعة موقف المتأمل والاعجاب، بل موقف الرهبة والقلق . رغبة ملحة فى التغلب على مخاوفه بالالتجاء الى تعبير يوطد أقدامه فى مواجهة القوى الخارجية المهددة • ولقد خلص بيكاسو من دراسته الى أن من الضرورى عدم الوقوف بالفن عند حد السرد أو الزخرفة بل يجب العمل على خلق عالم يحاذى عالم الطبيعة ، عالم ملحمى يتفق مع مرحلة النمو الحضارى لكنه ينطوى على العزيمة الاكيدة على تجاوزه • ومن ثم كان على الفنان أن يعيد عملية التشكيل لا أن ينقل الطبيعة بحذافيرها • ولهذا يعتبر فن بيكاسو تأكيد العلوية الارادة فى تشييد العمل الفنى ، ودعما للانسان ضد القوى الطبيعية أو الاجتماعية التى تهدد بأن تسحقه تحت نيرها ، واقرارا لحق الانسان فى أن يحقق ذاته ويبتكر ، ويصنع حياته ويشكلها كيفما حدته بصيرته الداخلية ، وبذلك جعل بيكاسو الفن عملا ايجابيا ديناميكيا بدلا من كونه عملا سلبيا ساكنا •

٣ — مابعد التكعيبية

ليس الفنانون أنبياء لكن أعمالهم تنطوى فى بعض الاحيان على نبوءات غريبة • ذات يوم فى مطلع الحرب العالمية الاولى كان بيكاسو يسير مع صديقته الامريكية جيرترود ستين فى أحد شوارع باريس ومرقت أمامهما عربة نقل عسكرية مدهونة بالوان مبرقشة لتعمية العدو فصاح بيكاسو : نعم ، نحن الذى صنعنا هذه ! انها التكعيبية •

وبعد أن خاض بيكاسو مغامرة التكعيبية بكل ضراوة جاءت اللحظة التى فقدت فيها هذه التكعيبية طلاوتها من خلال تزمتها • فقد انتهى الامر بالتكعيبية أن أضحت سجنا للمصور أسواره هى الغرف المغلقة والجمادات الكئيبة المعتمة الموحشة • صحيح ان التكعيبية قد أعادت الى الرسم سيطرة ضرورية ، وفائقة مما أعاد الى التصوير نقاوة الخط وهندسية الشكل ودقة النسب وصرامة التكوين ، الا انه سرعان ماتبين بيكاسو ضيق النظرة التى كان أول من تمسك بها وناصرها • فما لبث أن اختط بفنه سبيلا جديدا • وعكف رسام المكعبات والمخروطات والاشكال الهندسية على دراسة الاساتذة القدامى وكانت هذه هى الحقبة التى اشتغل فيها مع فرقة « الباليه الروسى » •

فتح بيكاسو أكثر من طريق ليدلل على أن الروح الصاحية فى حاجة الى أن تجدد على الدوام دون أن تستسلم لليأس ، فلم يكن اليأس التربة التى نبتت فيها فن بيكاسو وهو مايميزه عن التجريديين • ولم يكن بيكاسو مصورا تجريديا أو لاموضوعيا • فقد دأب على تثبيت نظره على الواقع وموجوداته • كل مافى الأمر أنه عمد الى تفكيك صورة الواقع ، واعادة تركيبها على نحو ينطوى ، بالاقل فى نظره، على قسط أكبر من المعنى • ولم يعتبر بيكاسو فنه وسيلة للفرار من العالم الحقيقى بحجة الغوص فى

روحانيات استبطانية ، بل ظل منفتحا للوجود ، يثرى فنه بالتجارب الملموسة • ولهــذا لم يتردد عندما دعاه جان كوكتو الى ايطاليا ليعـد ديكورات لفرقة باليه دياجيليف أن يبدأ مرحلة كلاسيكية •

فقد التقى بيكاسوعام ١٩١٧ بجان كوكتوالذى كانت فرقة الباليه الروسى على وشك أن تقدم باليه «الاستعراض» من تأليفه ، فدعاه الى روما لعمل الديكورات اللازمة • وهنـاك التقى بدياجيليف ، مؤسس فرقة الباليه الروسى والذى كان يؤمن بأن الديكور فى المسرح ليس مجرد خلفية ساكنة بل عنصرا أصوليا وايجابيا وقد جمع حوله مصـورى الطليعة وموسيقييهاواستعان بانتاجهم فى بالبهاته التى ذاع صيتهـا كما التقى بيكاسو فى رومـا بالراقص ماسين الذى أضحى صديقا حميما له . وبالموسيقى ايجور سترافينسـكى الذى أعـد له ديكورات باليه « القبعة المثلثة الالوان » وقد رسم بيكاسو لهؤلاءالفنانين رسوما قلميةأريبة • وكان قد عاد يمارس قدرته الفائقة على اسـتعمال القلم الرصاص منذ عام ١٩١٥ فرسم صـورة لتاجر اللوحات فولار متناهية الدقة والاحكام على طريقة انجيرز الذى كان بيكاسو يكن لفنه عميق الاحترام والاعجاب • كما أنتج فى الاعوام التالية رسـوما واقعية تميزت بالرشاقة مع الاقتصاد فى الخط •

والتقى بيكاسو فى روما أيضا بأولجا كوكلوفا راقصة الباليه وتزوجها عام ١٩١٨ وقد ولد نجاح ديكوراته وحبه الجديد فى نفسه احساسا بالراحة والدعة انعكس فى انتاج مرحلته المسماة بالمرحلة الكلاسيكية الممتدةمن عام ١٩١٨ الى عام ١٩٢٤ •

على أن هذه المرحلة الكلاسيكية لاتعتبر ارتدادا فقد نهل بيكاسو فى هذهالمرحلةمن المصادرالجمالية القديمة ، ولكن بكل مافى تجاربه السابقة من قوة وثراء • ولهذا فانهذه المرحلة اختلطت بانتاج ذى نزعة تكعيبيةأيضا • وقدولدت فرشاته فى سنوات تلك المرحلة عالما من العمالقة والمردة تبـدو كما لو كانت قد قدت من الصخر والحجر رغم ماتفيض به قسماتها من مرارة الحياة •

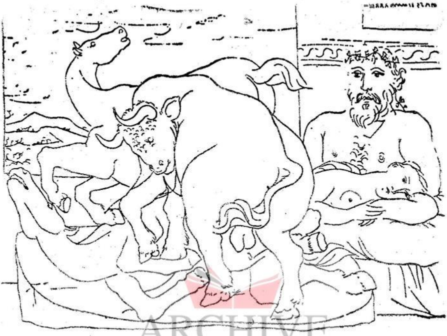
ويبدو أن العزلة التى وجد بيكاسو نفسه فيها أثناءالحرب العالمية الاولى بعد أن استدعى رفاقه الى ساحات القتال قد جعلته يبحث بلهفة وعبادة عن حرارة الحياةويتقبل كثيرا من القيم الجمالية الوقور عبر عصور عديدة •

واذا رجعنا الى الفن الكلاسيكى فاننا نجده يلقننا درسا هاما • ماالذى يجعلنا ننفعل ونعجب بلوحة كلاسيكية تتناول موضوعا دينيا ؟ انه ولا شـك ، ليس الموضوع الذى صورتهاللوحة بالنسبة لأناس عقيدتهم الدينيه مغايرة لعقيدة المصور، بل هو على وجه اليقين اللغة التشكيلية • ان ثمة لغةتشكيليه قادرة اذن أن تتحدث الى العيون والقلوب بصرف النظر عن الموضوع الذى تتكلم عنه ، لغه مفرداتها الخطوط والزواياوالالوان والابعاد والتوفيق بين كل هذه العناصر لاعطاء القلب والعين التأثير المطلوب •

وفى عام ١٩٢٥ اندفع بيكاسو فجاة فى مرحلة طويله من التشويهات المسوخيه • امتدت من ١٦١١ الى ١٦٢٥ • ان رجلا تتنزعه كل هـذه الحاجات الروحية المتضاربة،رجل متفتح الحواس لكل تيارات عصره ومتدفقا مع كل مغامرة جسور ـ مثل هـذا الرجل ماكان بامكانه ألا يرى السيريالية ويقبـل عليها فقد انطوت على نزعه تحد ورغبة عارمه فى التدمير حركت فيه نوازعه العدمية • لكن بيكاسو مالبث ان انصرف عن السيرياليه التى لم تشـبع لهفته الجماليـة ولم يرض عن انشغالاتها الخارجه عن التصوير وجعلها الفن تابعة لموجبات لاجمالية • على أن بيكاسو قداحتفظ على أى حال من التجربة السيريالية بالخميرة القادرة على تجديد الهامة •

وبعد مرحلة رومانسية قصيرة صور فيهامناظر من الحياه الشعبية ومصارعات الثيران مسـتلهما روح مواطنه الخالد فرانشسـكو جويا ـ بعد تلك المرحلة القصيره عمد بيكاسو الى استكشاف احلامه ومكنونات عقله الباطن وتجسيد تلك الصـور الغامضة التى تدور فى متاهات النفس • وأطلق العنان للاشباح والمسوخ والاطياف الغارقة فى اعماق عقله الباطن • وازدحمت لوحاته باشـكال خرافية بلا معنى محدد • وقد أحكم تدبيرها ـ وألوانهـا واهنة وكتلها ضخمة تقف على نحو عبثى مضحك فى فراغ بلا اعماق • وقد اجتمع فى اعمال بيكاسو هذه تيار السيريالية ، تيار استكشاف مجاهل العقل الباطن وتيار قلب الواقع وتخريبه لسـبر الاعماق واسترجاع الدعائم الاصولية •

وقد حاول السـيرياليون الذين كانوا ذائعى الصيت اذ ذاك ان ينسبوا بيكاسو اليهم ، الا أن فن بيكاسو كان من الاتساع والتشعب بحيث كان من المتعذر ان يندمج فى حركة بعينها ، بل انه كان بذاته حركات فنية متتابعة • وقد أعجب اندريه بريتون زعيم السيرياليين ببيكاسـو ايما اعجاب لانه على حد قوله خرج بالفن عن القانون ونزع عن الاشياء مفهوماتها التقليدية على ان اعمال بيكاسو ليست نابعة من التلقائية التى يدعو اليها السيرياليون



منظر صراع بين ثور وحصانين عام ١٩٣٣ ١٩٤ × ٢٦٧ مم

فقد تمسك بيكاسو بالارادة المدركة لما يفعله الفنان الا ان ماهو جدير بالتقدير عند بيكاسو هو قدرته الخارقة على أن يواجه ماهو موجود فعلا بمـاليس موجودا اوبما يمكن ان يوجد . وهو بذلك ينتزع المرء من قيود الرتابة وبلادة الحس . وتتجلى عظمته فى نظر بريتون فى انه كـان على الدوام فى حالة دفاع عن ذاتيته ازاء طغيان العالم الخارجي . لقد تحرر بيكاســـو من نير الأشياء المعتبرة فى حـد ذاتها جميلة وممتعة وبحث عن الاشـيـاء البائدة الرديئة التى ماكـان الفنانون التقليديون يلتفتون اليها ليقف عندها متسائلا اليس فى هذه الاشياء ايضا نواة من الجمـال . ويجب لنتذوق كثيرا من أعمال بيكاسو أن نطرح وراء ظهورنا كل مايعد حسب المنطق والعقل جميلا .

وقد اتخذت تشويهات بيكاسواول الأمر شكل خطوط انسيابية متشابكة توحى باجساد انسانية ثم أضحت فى عام ١٩٢٧ اشكالا لا انسانية عنيفه ثلاثيه الابعاد ذات طابع نحتى .

وعندما أمضى بيكاسو الصيف على شاطىء الريفييرا عامى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ حـــول المصطافين الى تلك الأشكال اللابشرية الغريبـة ورسمها مسجاة على الرمال الصفراء ومن خلفها السماء الـلازوردية ، ـ والبحر الأزرق . وهذه الأشكال اللامعقولة التى تستجم فى هدوء على الشاطىء لاتحمل اقل شبه بالانسان الا انها توحى على اى حال بمســتحمين يلعبون ويرقدون ناعمين بدفء الشمس .

وفى عام ١٩٣٢ مضى بيكاسو الى مرحلته المسماة

« بمرحلة الوجوه المزدوجة » والصــور المزدوجة محاولة لتقديم الوجه الانساني فى اكثر من وضع فى وقت واحد ، وبعض هذه الوجوه التي يمسخها بيكاســو ذات قوة تعبيرية متناهية · مثل وجه « المرأة التى تبكى » التى صورها عام ١٩٣٨ حتى ان المشاهد ينتابه الاحساس بأن بيكاسـو ماكان يصور بتلك اللوحة وجها بل حالة نفسية ·

ومنذ أنجاء هتلر الى الحكم فى ألمانيا عام ١٩٣٣ استشعر بيكاسو حدة الصراع الذى يمزق العالم وحمأة الدماء التى سيلقى به فيها · وتجلى أمام بصيرته سؤال أخطر من كل الاسئلة التى عرض لها فنه من قبل · ماقيمة الانسان ؟ ويحكى الناقد كاهنويلر ان بيكاسو حدثه عام ١٩٣٣ عن فن ليس هو فحسب الاجابة عن المشكلات الشخصيه فى الكفاح نحو رؤيا جمالية جديدة ، بل الاجابة على الاسئلة الملحة التى تؤرق بال البشر أجمعين · وقد استعر نار السـؤال والاجابة فى « مصارعة الثور ميناتور » عام ١٩٢٥ حيث نرى الزواج الأبدى فى قلب الانســـان بين النور والظلام ، بين الحرية والاستبداد ·

وفى عام ١٩٣٧ بدت تعبيرية بيكاسـو عارمة وقد اثارتها الحرب الاهلية الدائرة فى بلاده فرسم لوحته الحائطية الضخمة « جيرنيكا » فى سورة من الغضب والاشمئزاز فى أعقاب ارســال النازى لطائراتهم لمناصرة الجنرال فرانكو وتدميرها للمدن المفتوحة والاعتداء عــلى القوم العزل فى جيرنيكا عاصمة مقاطعة الباسك باسـبانيا ·

وخلال الحرب العالمية الثانية مضى بيكاسو يصور بقتامة متنقلا بين البورتريهات الواقعية والاشكال المشوهة كما اقبل على النحت ايضا · وقد امرت قوات الاحتلال النازية بعدم السماح باقامة معارض لأعماله ولكنه كان قد بلغ من ذيوع الصيت ماجعل الألمان ينكسون عن الفتك به · وبالرغم من أنه كان على رأس قائمة الفنانين الذين أعلن هتلر أن فنهم هو فن منحل جرؤ كثير من المثقفين الألمان على زيارته فى مرسمه · وكان بيكاسو يهدى كلا منهم صورة فوتوغرافية من لوحته « جيرنيكا » وكان فى هذه الهدية معنى ضمنى من السخرية والاحتقار · وذات يوم حضر اليه مندوب هتلر فى باريس اوتو ابيتز يعرض عليه زيادة فى مقادير التموين المقررة له من الطعام والوقود فرفض بيكاسو الاعانة وقاده الى الباب مطرودا · وعند خروجه لاحظ ابيتز صورة من « الجيرنيكا » فالتفت الى بيكاسو ساخرا وقال له ·· « آه ، انت الذى فعلت هذا اذن ، ياسـيد بيكاسو ؟ » فاجابه الفنان ببرود : كلا . انه انتم الذين فعلتموه

وفى عام ١٩٤٩ قدم بيكاسو للشعب وللسلام لوحته ذائعة الصيت « الحمـامة » التى دخلت كل البيــوت والقلوب ، ومنحت العديد من الجـوائز والأوسمة ·

وتحت تأثير انفعاله بأعمال الوحشية فى كوريا أنتج لوحته « مذبحة فى كوريا » عام ١٩٥٠ ايمانا منه بمبدئه الاصيل من وجوب الدفاع عن الانسان ضد كل الاعتداءات البربرية عليه ، سـواء كانت تلك الاعتداءات فى اسـبانيا ام فى كوريا ام فى الجزائر ·

وفى عام ١٩٥٢ صور « الحرب والسلام » موجها كلامه الى الانســان فى هذه المرحلة من التاريخ ليختـار بين ان يحطم كل حضــارة أو ان يجعل الارض جنة لكل البشر · ويقول بيكاســو : انى فخور لأنى لم أعتبر التصــوير فى أى وقت من الاوقات ، مجرد متعة او تسلية ، بل اردت من خلال الخط واللون ، طالما انها اسـلحتى ، ان اتغلغل وأتقدم فى ادراكى للوجود · فلم يبتدع التصوير لتزين الشقق بل هو أداة حرب ايجابية وسلبيـة ضد العدو ·· ولقد كانت حياتى على الدوام دفاعا ضد الرجعية وموت الفن ·

وفى يونيه ١٩٥٥ أقيم معرض شـامل لاعمال بيكاســو فى باريس · وكان من ابرز ماعرض فى هذا المعرض تنويعات من أربع عشرة لوحة صورت فى المدة من ١٣ ديســمبر ١٩٥٤ الى ١٤ فبراير ١٩٥٥ على لوحة ديلاكرواه المسماة « نساء الجزائر » وقد اثبت بيكاسو فى تنويعاته هذه تعطشه الدائب الى اللون والحركة ·

والحق يقال أن مامن لوحة أورسم لبيكاســو يعتبر خاتمة مطاف ، فان قدرته الفائقة على التجدد تودع كلا من اعمــاله قيمة فنية جديدة تثير الكثير من الجدل والنقاش ·

« نعيم عطية »

حاجتنا فى السينما
إلى التفكير المعاصر

عبد الفتاح البارودى

من تحصيل الحاصل أن نصف السينما عندنا بالتفاهة ، فان أفلامنا تافهة فعلا ٠٠ وانما المهم هو أن ننتشلها من هذه التفاهة ٠٠ كيف ؟!

ان الطريق الى ذلك هو أولا أن نعرف أسباب تفاهتها ، وثانيا أن نعرف وسائل معالجة هذه الاسباب ، وثالثا أن نعرف كيف ننفذ هذه الوسائل ٠٠ فاذا كان الطريق واضحا بهذا الشكل ، فلماذا لانزال متخلفين !؟ اما اننا نجهل هذا الطريق وهذه مشكلة ، واما أننا نجهل كيفية اجتيازه وهذه مشكلة ثانية ، وطبعا فى الحالتين لايمكن أن نجتاز المسافة بين التخلف والتقدم ، ولابد من مواجهة المشكلتين بترتيبهما الطبيعى ، ولكن المدهش اننا قفزنا الى المشكلة الثانية مباشرة ، وكأننا فرغنا من حل المشكلة الأولى

الدليل على ذلك اننا لانزال للآن نركز اهتمامنا فى انتـــاج الأفلام ، ولا نكترث بتعميق تفكيرنا السينمائى

ان عدم الاكتراث بالناحية الفكرية كان مسايرا لطبيعة وظروف الحقل السينمائى فى الماضى ، حينما كان يسيطر على هذا الحقل عدد من (المنتجين والموزعين) الذين يجهلون أبجديات السينما ، ولا يعرفون غير شباك التذاكر فقط ٠٠ أما الأن فقد تغيرت حياتنا واقتصادياتنا وأفكارنا ، وكان من نتائج هذا التغيير فى الحقل السينمائى أن انشىء « القطاع العام » ليقضى على المساوىء السينمائية وليقضى على احتكارات المنتجين والموزعين بمختلف صورها ٠٠ ثم ماذا ؟! هل خلق عقلية سينمائية جديدة ؟ هل أنتج أفلاما تسـاير طبيعة وظروف المجتمع الجديد ؟! أم أنه ـ فقط ـ حل محل المنتجين والموزعين فى دفع تكاليف الأفلام وأخذ حصيلتها من شباك التذاكر ، بينما بقى مستوى الأفلام ـ أو معظمها ـ كما هو فنيا وفكريا ؟!

لكى نجيب على هذه الأسئلة ، نأخذ أمثلة مما انتجه القطاع العام ٠٠ وسأختار هذه الأمثلة من بين الأفلام التى يعتز بانتاجها

انه يعتز بانتاج أو توزيع أفلام حققت نجاحا بين الجمهور ، ومنها ـ مثلا فيلم « منتهى الفرح » الذى قام بتوزيعه ، فماذا فى هذا الفيلم من مميزات انه يدور حـــول حدوتة تفتقر الى البنـاء الفنى ، وأحداثها مفتعلة ، بل انها عبارة عن مجموعة لوحات غنائية « ملزوقة » بجوار بعضهـــا ، لمجرد تقديم مجموعة من المطربين فى أغان فردية ليس بينها أى ترابط أو أية صلة ، والأغانى نفسها ليست أغانى سينمائية ٠٠ فيلم لو أننا حاولنا أن نقيسه بأى مقياس فنى لحكمنا بأنه مجرد تهريج ، ومع ذلك فان مؤسسة السينما رصدته بين الأفلام ذات الايرادات المرتفعة ، اذ بلغت ايراداته فى العرض الأول حوالى ٣٧٨٥ جنيها

نأخذ مثالا آخر : ان القطاع العام يعتز بانتاج « أفلام مشتركة » أى أفلام تشترك فيها الدول

الأجنبية المتقدمة فى صناعة السينما . على أساس ان هـــذا النوع من الأفلام يفيدنا أولا بالاحتكاك بالخبرات الفنية العالمية ، وثانيا بخروج الفيلم المصرى الى الأسواق العالمية ، وثالثا بالمساهمه فى التنمية الاقتصادية عن طريق توفير العمـلات الصعبة ، نتيجة لاستثمار أموالنا مع هذه الدول ، فضلا عن حصيلة ايرادات هذه الأفلام من عرضها فى الخارج الخ ..

وصحيح ان هذه فوائد لاجدال فى قيمتها . ولكن فى التطبيق ماذا فعلنه ؟! ان احدث ما أنتجناه من هذا الطراز فيلم اسمه (جمـــال بلدنا) أخرجه المخرج الايطالى « ماريو روسو » وقام بتصويره مصور ايطالى، فماذا استفدناه من الاحتكاك بخبرة السينمائية الايطـــالية ؟! ان الفيلم من النـوع التسجيلى ، والمقصـود به اعطاء فكرة عن بلادنا والتقدم الذى أحرزته فى مختلف الميادين ، ولكنه فشل فى اعطاء هذه الفكرة فى صورة سينمائية لماذا ؟ بدأ الفيلم بمقدمة زخرفية ، ثم رأينا الكاميرا تصور (أبو الهول والأهرامات) فى أوضاع مقلوبة مجرد لقطات سريعة جدا أراد بها المخرج والمصور استعراض مقدرتهما على « شقلبة » الكاميرا ، ومع أن هذه « الشقلبة » لاتدل على مقدرة كبيرة ، فان هذه العملية الاستعراضية استمرت طول الفيلم من أوله الى آخره دون أى مبرر فنى .. من الجائز استخدام هذه العملية فى لقطات معينة للدلالة على معنويات معينة ، أو للمقارنة بين المعـالم القديمة والجديدة ، أو للتعبير عن التغيرات التى حدثت فى حياتنا ، ولكن لم نلمس أى شىء من ذلك فى الفيلم اطلاقا ، بل ان اللقطات ظلت تتتابع بهذه الطريقة وبهذه السرعة على وتيرة واحدة وبايقاعات واحدة ، لافرق بين تصوير حركة العمل داخل المصانع وحركة الرقص فى الرقصات التى صورها الفيلم .. أكثر من ذلك أن الكاميرا لم تصور حياة الناس ، بل فى اللقطات الأولى صورت بعض الأفراد فى بعض الأحياء الشعبية ، واختارت منهم نماذج بدائية . مثل حامل قفص الخبز فى الشارع ، وحامل المبخرة أمام أحد المساجد . وخيل الينـا أن الكاميرا اختارت هذه النماذج لكى تصور بعد ذلك نماذج أخرى لتقارن بين رواسب الحياة القديمة ومعالم الحياة الجديدة ، ولكنها لم تفعل هذا ، ولم تتجه بعد هذه اللقطات الى الناس اطلاقا .. ثم ان السيناريو لم يكن فيه أى ترابط فنى .. مجرد لقطات متتابعة بلا ترتيب فنى على طريقة « صندوق الدنيا » وكان الكاميرا السينمائيه فوتوغرافيا تلتقط الصور كيفما اتفق .. لم نلمس فى السيناريو مايدل على أن السيناريست يعرف أن السيناريو هو لغة السـينما ، وأن هذه اللغة — مثل أى لغة عبارة عن جمل مفيدة تعبر عن شىء ما .. أيضا الموســـيقى التصويرية المصاحبة للفيلم كانت كلها عبارة عن انغام صاخبة ليس فيها أى تعبير عن طابعنا أو شخصيتنا ، وليس فيها أى تطوير لموسيقانا ، وليس فيها أى ارتباط بالمشاهد التى صاحبتها ، اننى لاأدرى كيف يمكن أن يعبر مثل هذا الفيلم عن بلادنا عندما يعرض فى الخارج ، ولا أدرى ماذا استفدناه من خبرة الفنيين الايطاليين الذين اشتركوا فيه

نأخذ مثالا ثالثا من نوع آخر .. ان القطاع العام يفاخر بأنه بدأ انتاج أفلام « جادة » دون النظر الى شباك التذاكر ، ومنها — مثلا — فيلم « ثمن الحرية » فماذا فى هذا الفيلم من مزايا ؟!

القصة مقتبسة من مسرحية (مونسـيرا) وهى مسرحية ممتازة ، والذى أشرف على اعدادها سينمائيا هو نجيب محفوظ ، وهو أديب كبير ، ولكن عملية الاعداد أضاعت فكرتها وهدفها وأفقدتها كل أسباب امتيازها لماذا ؟!

ان مؤلف المسرحية استلهم الاحداث من حركة تحرير شعب فنزويلا عندما كان الجيش الاسـبانى مســـيطرا عليها فى القرن الماضى ، وبدأت القوى



● ص . أبو سيف ●

الشعبية تحارب المستعمرين لتطردهم من بلادها ٠٠ وخلال المعركة اكتشف القائد الاستعمارى ان أحد ضباطه (مونسيرا) يؤمن بحق الشعب الفنزويلى فى التحرير ، بل انه يعرف مكان قائد القوى الشعبية وعندئذ قام القائد الاســـتعمارى بالقاء القبض على مونســـيرا ، وطلب منه أن يرشده الى مكان القائد الشعبى ،ولكنه رفض ، فاصدر أمرا باحضار ستة من المواطنين الفنزويليين ، ليقنعوا مونسيرا بالارشاد عن مكان قائدهم ، وأصـــدر أيضا أمرا بقتلهم اذا عجزوا عن اقناعه ، وأمهلهم لمدة ساعة ، ولكنهم عجزوا فقتلهم واحدا بعد واحد أمام مونسيرا ، ورغم ذلك أصر مونسيرا على موقفه ، الى أن ضحى بحياته هو أيضا ٠

هذا هو ملخص المسرحية بايجاز شديد ، فكيف حولناها الى فيلم ؟! نقلنا الأحداث الى بلادنا فى الفترة التى كنا نعاوم فيها الاستعمار الانجليزى خلال ثورة ســـنة ١٩١٩ وما بعدها ، ووضعنا ــ فى الفيلم القومندان الانجليزى الذى كان يرأس رجال البوليس مكان القائد الاســتعمارى ، ووضعنا ضابطا مصريا مكان مونســـيرا ، وبهذا الشكل توهمنا أن الفيلم صورة ســـينمائية لفكرة المسرحية ، بينما هو فى الحقيقة صورة ساذجة جدا ولا علاقة لها بالمسرحية ، وكل ما فعلته هو أنها شوهت المسرحية ٠٠ لماذا ؟!

لأن الصراع فى المسرحية يدور بين قائد وضابط هما من جبهة واحدة ، والمفروض انهما يقفان موقفا ضد الجبهة الأخرى ، ولكنهما اختلفا بانحياز الضابط الى الجبهة الأخرى ، وهذا الاستلاف جوهرى وجذرى وأيديولوجى ، ولهذا كـــان الصراع بينهما جوهريا وجذريا وايديولوجيا ونتيجة لذلك قامت المسرحية على صراع درامى ، لأن كلا من الضـــابط والقائد يتحرك ويتصرف بدوافع حتمية

أما الفيلم فقد تهافتت فيه مكونات الصراع الدرامى ولا أدرى كيف أصيب أديب كبير مثل نجيب محفوظ بالســـهو عن ضرورة توافر هذه المكونات وتوافر الصراع الدرامى وتوافر الدوافع الحتمية ٠٠ وأكثر من ذلك أن الفيلم لجأ الى المظهريات التى تعجب عشاق التصفيق من المتفرجين ، ولهذا تغيرت النهاية ، ورأينا القومندان يقتل ويتدحرج على الســـلالم ، وهكذا تحولت التراجيديا العميقة الى ميلودراما سطحية ، بينما كـــانت نهاية المسرحية مختلفة تماما ٠٠ فان مونسيرا بعد أن أصر على موقفه قام القائد الاستعمارى بتنفيذ حكم الاعدام فيه ٠ وقبيل التنفيذ ظهرا عـــلى المسرح فى مشهد عميق ، قال فيه القـــائد انه أدى واجبه كقائد ، أما أنت ــ أى مونسيرا ــ فقد أديت واجبك كانسان

وبديهى أن هذا المغزى لم يكن من الممكن ان يظهر فى الفيلم ، لأن السينما شوهت فكرة الرواية نفسها وعلى هذا النحو نرى أن القطاع العام يفتقد التفكير الفنى فى انتاج الأفلام الجادة أيضا

نأخذ مثالا رابعا نستكمل به نماذج أفلام القطاع العام ٠٠ ان فيلم « الناصر صلاح الدين » هو أول فيلم ساهم القطاع العام فى انتاجه مع السيدة آسيا ولا جدال فى أن هـــذا الفيلم بذلت فيه مجهودات ضخمة ، ويعتبر محاولة لها وزنها وتقديرها فى بدء انتـــاج الأفلام التاريخية ، ولكن المهم هنا هو أن القطاع العام يعتز بان ايرادات هذا الفيلم بلغت فى العرض الأول الذى استمر تسعة اسابيع متواصلة حوالى ٢٤ الف جنيه ، وهذا رقم قياسى فعلا ،ولكن ما الرأى فيه من الناحية الفنية ؟!

ان الفيلم عبـــارة عن أحداث متراكمة بلا تناول فنى ٠٠ والدليل عـــلى ذلك أن هذه الأحداث التى يستغرق عرضها حوالى ثلاث ساعات ، أمكن تقديمها فى بعض العروض فى حوالى ساعتين ٠٠ ان الفيلم أى فيلم ــ يمكن اختصاره بهذا الشكل ، لايحتاج الى أدلة أخرى للبرهنة على تصدع بنائه الدرامى

تعمدت فى هذه الأمثلة أن أختار نماذج مختلفة من أهم افلامنا ، لنرى مدى ما أحرزه القطاع العام من تقدم أو ارتفاع أو عمق فى الانتاج السينمائى ، ومع أنى لم أتناول هذه الافلام بالتفصيل ،واكتفيت فقط بالاشارة الى بعض مساوئها ، الا ان هذه الاشارات المقتضبة وحدها تدل على حاجتنا الى التفكير السينمائى ان القطاع العام رغم ما يبذله من جهود لم يحدث أى تأثير فى تغيير العقلية السينمائية ٠

وقد تجاوزت عن ذكر أمثلة أخـــرى لأفلام كثيرة أخرى لاتختلف اطلاقا فى مستواها الفنى عن الأفلام الهزيلة التى ظهرت فى المجتمع الماضى ٠٠ بل ان المدهش أنا لقطاع العام اختار بعض هذه الأفلام الهزيلة وأعاد انتـــاجها دون أى مبــــرر فنى أو موضوعى ، ولا تفسير لذلك سوى أن هذا القطاع لم يدرك بعد رســـالته فى رفع مستوى الانتـــاج السينمائى على أسس علمية ٠ ونتيجة لذلك تكررت

فى أفلامه مساوىء الأفلام القديمة ، مثل سوء اختيار الموضوعات ، وسوء اعداد السيناريوهات ، وسوء الاخراج ، وسوء اختيار الممثلين .. الخ .

بل اننا لو قارنا بين هذه الأفلام والأفلام القديمة فسنعثر على فلتات بين الأفلام القديمة تعتبر أفضل نسبيا .. فمثلا فيلم (زينب) الذى أخرجه محمد كريم سنة ١٩٢٨ عن قصة للدكتور محمد حسين هيكل يمتاز بأنه فتح مجال الاعداد السينمائى من القصص الادبية ، وبأنه صور أحداثا مستلهمة من ريفنا ، وبأنه أخرج بكاميرا يحملها سينمائى مثقف ومثلا فيلم (العزيمة) الذى أخرجه كمال سليم سنة ١٩٣٩ يمتاز بأنه فتح مجال معالجة المشكلات الاجتماعية ، وبأنه أخرج بأسلوب واقعى .. ومثلا فيلم (باب الحديد) الذى أخرجه يوسف شاهين منذ عشر سنوات يمتاز بأنه أطلق الكاميرا من سجنها بين جدران الاستوديوهات ، وبأنه حاول استخدام التفسير السيكولوجى للتصرفات .. الخ ..

ان هذه المزايا نفتقدها فى انتاجنا السينمائى الجديد الذى يحشد الاستديوهات بأفلام لا صلة لها بواقعنا أو بمشكلاتنا أو بحياتنا ، ومنفذة تنفيذا ارتجاليا سواء فى الاعداد أو الاخراج أو الأداء ، ولكى لا أتهم بالمغالاة أستشهد بفيلم عرضه القطاع العام منذ أيام بعنوان « نهر الحياة » .. ان هذا الفيلم يعالج مشكلة زواج العجوز الثرى المتصابى ، فتضطر الزوجة الصغيرة الى التعرف بشاب صغير مثلها .. الى هذا الحد يبدد القطاع العام جهوده وامكانياته فى معالجة مشكلة عتيقة ، فضلا عن أن المعالجة نفسها ساذجة ومفتعلة ، لدرجة أن الفيلم ينتهى باغراق (العوامة) التى دارت فيها الأحداث بسبب زحمة المدعوين الى حفلة أقامها الزوج ، والمهم أن الجميع يغرقون أو يهربون ، ما عدا الزوجة الصغيرة فقط ، فانها لاتصاب بأى سوء ، وتظل فى العوامة الغارقة الى أن يأتى الشاب ويحملها بين ذراعيه !!

ليس معنى ذلك أن القطاع العام فشل ، أو أن أفلام القطاع الخاص أفضل من أفلامه .. بل أن مساوىء القطاع العام هى بعض رواسب مساوىء القطاع الخاص ، ولا داعى لذكر أمثلة على أن الموزعين والمنتجين الذين كانوا يقتحمون الحقل السينمائى بلا ثقافة وبلا دراية ، هم ومن على شاكلتهم من أدعياء



● ن . محفوظ ●

السينما ، من أضخم أسباب تدهور الفن السينمائى فى بلادنا ، ومن أضخم عوائق التفكير السينمائى .. والمؤسف أنهم لطول سيطرتهم على الانتاج السينمائى أثروا أسوأ تأثير فى مزاج الجمهور ، ومن أجل ذلك يجب على القطاع العام الذى أنشىء لانقاذ السينما من كل هذه المساوىء أن يدرك حقيقة رسالته .. وهو يحاول ذلك فعلا ، ولكنه لايزال يتلمس الطريق ، ولهذا فاننا نفيده ونفيد الفن السينمائى كلما واجهناه بأخطائه ، ليس لمجرد تسقط الأخطاء ، بل للاستفادة منها

أسباب السذاجة

ان كل الأخطاء التى اسلفت الاشارة اليها هى — غالبا — أخطاء فى التنفيذ ، وهى لهذا أخطاء ثانوية اذا قورنت « بأخطاء التخطيط » التى لا يمكن تداركها أو تصحيحها أو تلافيها الا اذا فهمنا معنى التفكير السينمائى .. ان هذا التخطيط وضع على أساس انشاء شركات متعددة تختص كل شركة منها بوظيفة سينمائية معينة ، فانشئت شركة لتوزيع وعرض الأفلام ، وشركتان تتنافسان فى انتاج أفلام « هادفة » كما وصفت فى التخطيط ، وشركة لتدعيم الاستوديوهات بأحدث الوسائل والأجهزة والآلات وشركة للانتاج العالمى .. أيضا تكونت من هذه الشركات لجان للفحص والتحضير والمراجعة .. الخ

وكل هذا هيأ للحقل السينمائى استعدادات وامكانيات لا جدال فى أهميتها وضرورتها، ومع ذلك فلا يمكن خلق السينما الجديدة الا بخلق التفكير السينمائى .. لماذا ؟!

قارن بين أفلامنا والأفلام العالمية . ستجد فوارق ضخمة ، فما هى أسبابها لا يمكن أن يكون من هذه الأسباب حداثة عهدنا بالسينما .. ان عمر السينما فى العالم لا يتجاوز ٧٠ سنة ، وأيضا فى بلادنا عرفناها أو عرفنا بعض ألوان العرض السينمائى منذ حوالى ٥٠ سنة .. ففى سنة ١٩١٣ عرضت شرائط سينمائية مستوردة فى القاهرة والاسكندرية وفى سنة ١٩١٥ أنشأ (دى لاجارن) فى الاسكندرية اول جريدة سينمائية مصرية باسم « فى شوارع الاسكندرية » ، وفى سنة ١٩١٧ بدأت أول محاولات لانتاج أفلام مصرية صامتة ، ثم تبلورت هذه المحاولات الى أن بدأت صناعة السينما فى مصر سنة ١٩٢٧ واذن فالفارق الزمنى بيننا وبين الأفلام العالمية ليس كبيرا ، بينما الفارق فى المستوى والقيمة الفنية ملحوظ جدا

كذلك لا توجد فوارق فى الماديات وتكاليف الانتاج أو على الأصح ليست هذه الفوارق هى سبب التفاوت الكبير فى المستوى والقيمة .. ان بعض الأفلام العالمية الممتازة تكلفت مبالغ ضئيلة ، ومنهـا فيلم « سارق الدراجات » والأفلام الايطالية التى أنتجت عقب الحرب العالمية الثانية والأفلام التى أطلق عليها اسم « أفلام الواقعية الجديدة » ، فهذه كلها أفلام لا تكاد تزيد ميزانياتها على ميزانيات بعض أفلامنا فالتفاوت واضح جدا فى المستوى والقيمة الفنية

أيضا ليست الفوارق فى الاستعدادات الميكانيكية والآلية هى سبب التفاوت ، ان بين الأفلام العالمية أفلاما صورت بكاميرات عادية على « أفلام أبيض وأسود » . وفى استديوهات عادية . ومع ذلك فان فيها أفلاما ممتازة .

لو اننا تعمقنا فى المقارنة الشاملة لمختلف النواحى سنجد أن الفارق الجوهرى الذى أدى الى امتياز الأفلام العالمية وتهافت أفلامنا هو فارق فى التفكير . هم يعرفون التفكير السينمائى ويمارسون الانتاج السينمائى بهذا التفكير ، ونحن لم نعرفه بعد ، وبالتالى لم نمارس الانتاج ممارسة حقيقية

لا بد من فهم هذا الفارق الرئيسى وفهم أسبابه هذه نقطة دقيقة جدا ولكننا لا نكترث بها ، وعدم الاكتراث بها هو الذى يعوق خلق تفكيرنا السينمائى ويضعف الجهود التى تبذل للانتقال من المرحلة الارتجالية التى لا تزال تتخبط فيها أفلامنا ، الى المرحلة العلمية .. فمثلا نحن نحاول انشاء المعاهد الفنية ، وفعلا أنشأنا معهد السينما ثم معهد السيناريو ، ولكن الدراسة فيها لا تكفى بل لا تساعد على خلق التفكير السينمائى ، لأنها دراسة غير منهجية ، فهى دراسة خاطفة وغير واعية بأسباب سذاجة مفهوماتنا السينمائية .. ونحن نحاول تزويد الهيئات والشركات السينمائية بأجهزة تتولى عمليات اختيار القصص واعدادها للسينما ، ولكن كيف تتم هذه العمليات اذا كان القائمون بها يختارون ويراجعون ويعدون بلا دراية بالمقاييس الفنية السينمائية أو بالتكنيك السينمائى .. ومن أين تأتيهم هذه الدراية اذا كانوا لم يدرسوا الفن السينمائى .. انهم مثل غيرهم من السينمائيين لم تتهيأ لهم فرصة الدعاية الحقيقية ، ولم يخطر على بالهم أن يبحثوا أسباب سذاجة مفهوماتنا السينمائية وللآن لا يعرفون جميعا أن للسينما مقاييس فنية

من أين عرف السينمائيون العالميون هذه المقاييس ؟! بل من أين جاءهم التفكير السينمائى اذا كان الفن السينمائى نفسه فنا حديث الوجود ؟!

الرائع انه رغم حداثة هذا الفن فانهم عرفوا « التفكير الفنى » منذ مئات السنين من طول ممارستهم للمسرح ... ان المسرح ارسى القواعد والمواضعات والتقاليد الفنية فى بيئتهم وحياتهم وأذهانهم ، ومن ممارسة المسرح أدركوا معنى الدراما وادركوا أن الدراما هى أسس كل الفنون .

ولهذا أمكن أن تتولد من المسرح فنون متعددة قائمة أساسا على الدراما ، وهكذا عندما ظهر الفن السينمائى مارسوه ممارسة درامية ، أى ممارسة فنية قائمة على أسس سليمة ، وما دام العنصر الدرامى قد توافر ، أصبح من السهل توفير وتحسين وتطوير العناصر الآلية ، وهذا هو ماحدث عندهم فعلا .

ان معرفتهم للمقاييس الدرامية ساعدتهم على وضع المقاييس السينمائية فى المستوى الدرامى ، وكما ظهرت محسنات أو مستحدثات فى النواحى الآلية أو فى التكنيك الآلى دخلت فى نفس النطاق

وحضعت لنفس المقاييس ، ولهذا فاتنا لكي نعرف المقاييس السينمائية يجب أولا أن نعرف التفكير الدرامي وكيفية تأصيله في بيئتنا ، بينما نحن نسير بالعكس ، أي لاننا لانهتم بالتفكير ، ونهتم بانتاج الافلام ، وتزويد الاستديوهات بالآلات ، والادوات ، ومحاوله معرفة عمليات «المعمل» مثل المكياج والمونتاج وانكساج والتلوين ٠٠ الخ ٠٠ قبل أن نعرف التفكير السينمائي ٠٠ والنتيجة أننا نخرج أفلاما فيها «تكنيكولور» مثلا، وقد نمارس فيها أحدث نظريات استخدام الآلات ، ولكننا بصفة عامة نفتقر الى التفكير السينمائي نفسه ٠

– بديهي أن هذا ليس معناه أن نلغي أو نقلل اهتمامنا بالنواحي الآلية ، ولكن معناه أن نتجه أساسا الى تعميق وتوسيع المعرفة بالتفكير السينمائي ، وعلى هذا الأساس نمارس العمليات الآلية أيضا ٠٠ بهذا الشكل وصلت الاستديوهات العالمية الى مستواها العالمي

نأخذ أمثلة بسيطة من التجارب الآلية ٠٠٠ ان الكاميرا السينمائية بدأت عملها بالتصوير الفوتوغرافي ، وصورت لقطات ثابتة في كادرات ثابتة ، ثم عرضت هذه الكادرات بطريقة التتابع ، ثم أديرت حول (سلندرات) تدور دورانا حلزونيا ثم استخدمت ألواح من (السيلولويد الحساس)، على فيلم واحد ، ثم استخدم محرك كهربائي بالبطارية ٠٠٠ الخ ٠ ٠ ٠ وهكذا بدأت عمليات الكاميرا ، وصاحبتها بالطبع عمليات أخرى ، وتطورات أخرى في حامة الفيلم وفي العدسات وفي كيفية التصوير ٠٠ الخ ٠٠ ثم حدثت تطورات كثيرة وضخمة نتجت عنها في النهاية هذه الكاميرات الدقيقة المعقدة التركيب التي تستخدم الآن في الاستديوهات العالمية

ولكن المسألة ليست فقط مسالة الكاميرا كآلة، وانما الأهم هو وظيفتها في التصوير كأداة تشترك في تقديم فيلم سينمائي ٠٠٠ أي أن كل ماحدث فيها من تطورات لا عبرة به ولا قيمة له اذا أغفلنا عنصر التفكير ٠٠٠ ان الكاميرا لم تكتسب قيمتها السينمائية الا بعد أن أصبحت أداة فنية تشارك في «خلق» عمل فني ، وبعد أن أصبح المصور الذي يحركها ويستخدمها فنانا يدرك وظيفته ومسئوليته في هذا العمل ٠

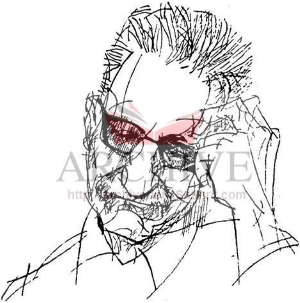
واذن فالتفكير هو العنصر الأساسي ٠٠ فاذا أردنا أن نرفع مستوى السينما عندنا فلابد من ادراك أهمية هذا العنصر ٠٠٠ ان هذا يساعدنا على معرفة الطريق الحقيقي لمعالجة مشكلة السينما عندنا ٠٠٠ فنحن في حاجة الى تصحيح مفهوماتنا السينمائية ،والى تغيير مناهج الدراسة في معاهدنا والى الاستفادة من الخبرات العالمية والى ازالة الرواسب المتخلفة في الحقل السينمائي من الممارسة الخاطئة ٠٠ وباختصار نحن في حاجة أولا وأخيرا الى «التفكير»

عبد الفتاح البارودي

وداع الشاعر العراقي

● في الاسبوع الاول من يناير الماضي ١٩٦٥ ودع الحياة الشاعر العربي العراقي بدر شاكر السياب ، ودعها بعد أن خلف وراءه في الحياة اربعين عاما ملؤها النضال والكفاح، وملؤها الشعر والقصيد ٠ والسياب يصدر في شعره عن تجارب انسانية وانفعالات ثائرة ٠٠ فلقد بدأ حياته الفنية شاعرا رومانسيا ولكنه لم يطق الحياة بمعزل عن قضايا وطنه وقضايا الانسان العربي ٠٠٠ فهو ابن بلده ٠٠ العراق ، وابن الوجود العربي كله ٠ وعندما كان وطنه يئن ويتوجع تحت وطأة الرجعية والاستبداد، وكان الانسان العربي يهتز كالمحموم من أثر الجرح الذي أحدثه الاستعمار في جسده الحي ٠٠ فلسطين ٠٠٠ استجاب الشاعر لاحداث المنطقة شاعرا وانسانا ويمتاز السياب بثقافة واسعة متنوعة فضلا عن المامه الكبير بالفولكلور الشعبي ، فمن التجارب التي عاشها ممزوجة بالثقافة التي حصلها استقى السياب أشعاره فجاء شعرا عربيا معاصرا ، واخيرا طوى الثرى جسده بعد أن هده المرض، ولكن شعره لايزال يدوي في الآذان وستظل دواوينه حية لا تموت ٠٠

فلسفة الفن عند العقاد



« الدنيا جمال نصل اليه من طريق الضرورة . والدنيا روح نلمسها بيد من المادة ، فالروح هى الحقيقة والمادة هى وسيلة الاحساس بها » .

بهذه العبارة استطاع العقاد أن يلخص نظريته فى الفن ونظرته الى الحياة ، أو أن يقول كلمته فى مشكلتى الجمال والحقيقة . على أننا لن نستطيع أن نقف على حقيقة رأيه فى المشكلة الثانية مالم نعرف قبل ذلك رأيه فى المشكلة الأولى ، فعند العقاد أن الحقيقة الفنية أسبق من الحقيقة الفلسفية وأنها الأساس فى فهم شتى ظواهر الكون . وهذا منهج يتفق وطبيعة العقاد الشاعر لأنه يحس الكون بالوعى والشعور قبل أن يدركه بالحواس والعقل ثم يترجم هذا الوعى شعرا أو نثرا الى آراء وأفكار .

هكذا كان رأى العقاد فى فلسفة الفن أو مبحث الجمال فى مكان الصدارة من هذه الآراء ، وهو الرأى الذى ربط فيه بين الجمال والحرية ، فذهب الى أن الجمال هو الحرية ، وأن الشيء جميل بمقدار ماهو حر ، وعلى ذلك فالحرية هى معيار الجمال فى أبعاد العمل الفنى الثلاثة : العمل الفنى فى ذاته ، والعمل الفنى فى علاقته بالفنان ، والعمل الفنى فى علاقته بالمتذوق .. قارئا كان أو سامعا أو مشاهدا .

على أننا لن نستطيع أن نفهم فلسفة الجمال عند

● الدنيا جمال نصل اليه من طريق الضرورة ، والدنيا روح نلمسها بيد من المادة ، فالروح هى الحقيقة والمادة هى وسيلة الاحساس بها ..

● ان اصلاح أدب أمة هو اصلاح لحياتها ومعيشتها ، وان تغيير مقاييسها الفنية هو تغيير لكل مافيها من مقاييس الفطرةوالادراك والشعور .

● وحقاكان العقاد صورة النفس المصرية ، وحقا كان يعتبر نفسه شاعرا قبل اى شىء آخر ، وحقا اذا أنت سألت عن العقاد الشاعر فانما تسأل عن مصر الشاعرة ..

جلال العشرى

العقاد الا اذا رجعنا الى الاطار العام لفلسفته وعرفنا الحدس الفلسفى الذى يبدأ منه ويعود اليه ، والذى هو الركيزة المحورية فى تفكيره الفلسفى :

الذاتية والحرية

هاتان هما القيمتان الأساسيتان فى فلسفة العقاد ، فالذاتية هى جوهر الكائن وليست مجرد مظهر معين لبنية الجسم ، وهى تترك طابعها على كل جزء فى هذا الكل رغم بقائه غير قابل للتجزؤ ، كما أنها تتخلل وجود الكائن كله بحيث تجعل منه واقعة منفردة فى تاريخ العالم . فكل كائن من الكائنات له خصائصه الفذة ومميزاته الفريدة التى تجعل منه واحدا لا يشاركه شريك آخر فى واحديته وفردا لا يشبهه شبيه آخر فى فرديته . وعكس ذلك يوقعنا فى تناقض ... فالواحد اذا لم يكن فى تغاير يتميز به عن غيره لم يعد واحدا بالمعنى الصحيح ولا بأى معنى من المعانى . تلك هى الحياة ، حياة الأحياء والأشياء ، لا حى فيها يتكرر ولا شيئان فيها يتماثلان تماثلا تاما ، فاذا ما وصلنا الى « الله » كان هو « الذات » التى لاتشبهها ذات أخرى على الاطلاق .

ولكن ما علاقة الذاتية بالحرية ؟

ـ الحرية عند العقاد تتمثل فى مقدار من التكاليف والمسئوليات والواجبات ، وقدرةالانسان على أداء هذا كله بما يحقق شخصيته ويؤكد ذاتيته المتميزة والمتفردة عن غيرها من الشخصيات والذوات . واذا كان هذا هو مفهوم الحرية عند بعض الفلاسفة الوجوديين ، فالعقاد وجودى

« اذا كان معنى الوجودية انصاف الضمير الفردى وتقديس الانسان المستقل بفكره وخلقه . وعندنا ان الجماعة المثلى هى الجماعة التى تهيىء للفرد غاية ما يستطاع من الكرامة والاستقلال ، وانها اذ توقف وجودها على فناء الفرد ومحو استقلاله جماعة جديرة بالفناء » .

وهل الانسان حر بهذا المعنى ؟

لاشك أنه حر ، وحر بأكمل معنى من معانى الحرية ، بل أن التاريخ كله على حد قول الفيلسوف الألمانى هيجل ليس الا تطور الشعور بالحرية . وأن دراسة الانسان فى تاريخه الطويل لتشير الى اطراد هذا التطور حتى ننتهى الى أن اطراد تقرير الذات الفردية دليل واضح على اطراد الشعور بالحرية ، ومادام الانسان يزيد على جميع الكائنات فى تفرده بذاتيته فهو بالتالى يزيد عليها فىشعوره بحريته حتى نصل الى ذات الله التى لا تشبهها ذات أخرى ، فاذا هى أكثر الذوات حرية على الاطلاق .

الحرية والفنان

غير أننا فى الطريق من ذات الانسان الى ذات الله ، نلتقى بذات أخرى هى ذات الفنان . فالفنان أكثر من الانسان العادى تفردا فى ذاتيته وبالتالى فهو أكثر شعورا بحريته ، ولكنه لا يزال دون الله ذاتية وحرية ، اذن فأين مكانه علىوجه التحقيق ؟

عند العقاد أن كل فرد من الأفراد لابد له من أن يعبر عن ذاته بطريقة أو بأخرى وبدرجة تكثر أو تقل ، ذلك لأن تقرير الذات الفردية لا يكون الا بالتعبير عنها ، وانما يتفاوت الناس فى تقرير ذواتهم بمقدار ما يتفاوتون فى حرية التعبير عن هذه الذوات . وهنا يربط العقاد بين الحرية وبين العمل ، لأن العمل هو سبيل الانسان الى التعبير عن حريته وبالتالى فهو سبيله الى تحقيق ذاته واثبات شخصيته ، فالعمل حركة وحياة أما البطالة

فهى سكون وموات • وعلى ذلك فاذا كان العمل دليلا على شخصية العامل فهو فيه حر ، واذا لم يكن كذلك فهو غير حر •• على أى معنى من معانى الحرية ميتافيزيقيا كان أو أخلاقيا •

ان الموظف الذى يسود صفحات وصفحات من سجلات الحكومة على نظام معين وبأسلوب لا يعدوه ، لا يمكن أن يكون حرا فى هذه الكتابة لان ما يكتبه لا يدل على شخصيته أما الفنان الذى يدل أسلوبه فى التفكير والشعور والتعبير على شخصيته فذلك هو الحر لأن عمله صدى نفسه وشخصيته المتكاملة من فكر وشعور وتعبير ، ولأن الفعل الحر انما ينبع من الشخصية بأكملها وينبثق من كل أعماق الذات • ولعل هذا أيضا هو ما قصد اليه الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون بقوله :

« اننا احرار حينما تصدر افعالنا عن شخصيتنا باكملها لتجىء معبرة عنها ، ويكون بينها وبين شخصيتنا من التماثل مابين الفنان نفسه وانتاجه الفنى » •

وهنا يضيف العقاد تفرقته المشهورة بين النظرة الفنية والفكرة الفنية ، أو بين أن ينظر الانسان الى الكون نظرة فنية وأن يعتقد الفكرة الفنية فى شتى ظواهرالكون ، فهو فى الحالة الأولى قد ينظر بعين الفن الى شىء لا أثر للفن فيه ، ولكنه فى الحالة الثانية ، فى حالة ما اذا اعتقد الفكرة الفنية فى ذلك الشىء ، فانه ينظر اليه بعين الفن ويزيد على ذلك أن يجعل الفن نفسه منطويا فى ذلك الشىء ، وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيرا شعريا رائعا قال فيه :

ويرى الفن كالحيـــــاة حيـــــاة
ويرى للحيـــاة فنـــا وشـــعرا
ضـــل من يفضـــل الحياتين جهـلا
واهتـــدى من حـــوى الحياتين طرا

ويخلص العقاد من هذا كله الى أن :

« الحياة نفسها عمل فنى تحكمه الأصول التى تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور ، وتخرج – اى الحياة – فى جملتها وتفصيلها من يد الفن الالهى كما تخرج الدمية من يد الصـــانع القدير فى فكرتها الباطنة وتمثيلها الظاهر » •

ولذلك كانت أروع اللحظات التى يحقق فيهـــا الانسان ذاته ، هى اللحظات التى يشارك فيهـــا الروح الالهى العظيم فى الخلق ، وتتفاوت هـــذه الروعة بتفاوت درجات الخلق هذه ، فقد يصل فيها الانسان المبدع حدا من الابداع يقرب فيه من ذلك الروح الخالد •

وهذا هو السبب الذى من أجله دافع العقاد عن كرامة الادب ، وثار فى وجه أولئك الذين يريدون للفنان أن يكون بوقا من أبواق الدعاية ، أو اداة من أدوات التسلية ، فنسوا أن الفنان انما خلق ليكون رسولا من رسل الوعى الانسانى ، ورائدا من رواد القيم الروحية •• فهو أكثر الناس حرصا على تأكيد ذاته ، وأكثرهم استجابة لنداء الحرية ، وأكثرهم احتكاكا بالجهد الخلاق الذى يكمـــن من وراء الحياة ، وهذا الجهد هو من الله ان لم يكن هو الله ذاته •• وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله :

الشـــعر من نفس الرحمان مقتبس
والشـــاعر الفذ بين النـــاس رحمان

وهكذا وضع العقاد الفنان فى مرحلة وسطى بين الانسان والله ، بل جعله أقرب الى الثانى منه الى الأول ، لأن هناك فارقا كبيرا بين الانسان الذى يقف موقفا سلبيا يأخذ فيه ولا يعطى ، وبين الفنان الذى يقف موقفا ايجابيا ينقل فيه الحياة من أحداث جارية عابرة الى معان خالدة فيكون كما جاء فى عبارة نيتشه « خلاقا مبدعا للقيم والمعايير »

ولكن ماهو الفرق بين الخلق الانسانى والخلق الالهى ؟ أو كيف يكون الفنان والله كلاهما خلاقا ؟

هنا يعود بنا العقاد الى افلاطون لنستعير منه التشبيه الذى استعان به فى تصوير العلاقة بين الزمان والأبد ، على أساس أن الزمان محـــاكاة الأبد ، وأنه وسيلة البشر الفانين فى تصوير دوام الله •• فأفلاطون يقول :

« ان الاله السرمدى شاءت له نعمته ان يتفضل على المخلوقات بنوع من البقاء يناسبها ، لأنه هو الباقى الذى لا يزول • وليس من المعقول ان يخلع عليها نعمة البقاء الأبدى ، لأن بقاء الأبد لا يخلع ولا ينتقل من خالق الى مخلوق ، فوهب لهـــا بقاء الزمان تحاكى به بقاء الله » •

وعلى هذا النحو يقول العقاد :

« ان الاله السرمدى شاءت له نعمته ان يتفضل على المخلوقات بنوع من قدرة الخلق تناسبها وتدخل فى مستطاعها ، فوهب لها الفن ، تخلق به بدائعها ، وتصور به آمالها ، فهو غاية ماتسمو اليه من خلق وابداع ، وهو قبس فى الانسان من قدرة الله » ••

الحرية والمتذوق

وكما أن الحرية هى وسيلتنا فى قياس الفنان وتحديد مكانه بين غيره من الفنانين وبين غيره من أفراد الانسان بل ومن الله نفسه ، فالحرية أيضا هى وسيلتنا فى قياس الانسان المطبوع على تذوق الفنون الجميلة والانسان الذى لا يعنيه من أمرهما شىء ، بل وفى قياس الأمم التى ترعى الفنون والأمم التى تفضل عليها الخبز والطعام •

فعند العقاد أن حب الانسان للحرية انما يقاس بحبه للجمال ، وأن نصيبه منها انما يقاس بمدى تذوقه للفنون الجميلة • فالانسان •• كل انسان •• مضطر الى القيام بأعمال كثيرة لأنها اما أن تكون مطلبا من مطالب العيش أو ضرورة من ضرورات الحياة •• فهو يأكل الطعام حين يجوع ، ويشرب الماء حين يعطش ، ويرتدى الثياب حين يحس لسعة البرد ، وينام حين يشعر بالتعـــب والانهاك • وهى فى قيامه بهذه الأعمال مضطر لا

اختيار له في أدائها أو عدم أدائها ، لأنه لابد له من أن يؤديها رضي أو لم يرض » وهذه عيشة لا يكون فيها الانسان الا عبدا للطبيعة مكتوفا موثقا لا يمد يده ولا يرخيها الا مجذوبة بالقيد في حالي المد والارخاء » .

وتلك هي الحياة في أدنى مستوياتها ، لأنه المستوى البيولوجي الذي يجعل الانسان أسير الضرورة لا يمتاز عن غيره من أفراد الانسان ولا يتميز عن غيره من أنواع الحيوان .

« ولكنه اذا كان لابد لنا من وصف بعض حالاته بالحرية والطلاقة فتلك الحال لا تكون في أمر من الأمور أظهر منها في ميوله الفنية ورغباته التي لا دخل للنفع فيها . ولن ترى الانسان أكمل حرية ولا أطلق ارادة مما تراه في موقف التمييز بين شيئين جميلين كلاهما غير ضروري لجسده ، وان يكن محببا الى نفسه » ..

وهنا يتفق فيلسوفنا مع كثير من الفلاسفة الغربيين في توجيه الاستاطيقا الى دراسة الجمال من حيث التذوق سواء أكان الجمال في الفن أو في الطبيعة .. أعني سواء أكان الجميل من صنع الطبيعة أو من ابداع الفنان . ولكن اذا كان فيلسوفا مثل سانتيانا يقف عند جعل «الاحساس بالجمال » هو شرط اللذة الجمالية أو الرضا الاستاطيقي ، وكان ناقدا مثل رتشاردز يذهب في كتابه « أسس علم الجمال » الى ان الجمال هو عبارة عن تجربة شعورية يمر بها المشاهد أو المستمع أو القارىء ، فان العقاد فيلسوف العقل والحرية يعلو على كلا التفسيرين .. الحسي والسيكوجي ، ويتخذ من « التمييز » شرطا لقياس اللذة الجمالية . فالتمييز فعل من أفعال العقل والادراك وليس انفعالا من انفعالات الاحساس والوجدان ، وعلى ذلك فهو أكثر ابتعادا عن التعلق والهوى ، وبالتالي أكثر تعبيرا عن الحرية . يقول العقاد :

« ثم ينبغي أن نفرق أبعد التفريق بين تمييز الجمال والتعلق بالشيء الجميل . لأن التعلق من الهوى ، والهوى ضرب من الضرورة القاهرة ، أما التمييز فلا ضرورة فيه أو هو أبعد ما يكون عن عسف الضرورة وجبروتها . فلا حرية اذن للانسان أرقى وأكمل من حرية التمييز بين محاسن الأشياء ، ولا حرية لأمة ليس لها نصيب من الفن الجميل » .

وهنا ينتقل بنا العقاد من الكلام عن الحرية لدى الفرد الى الكلام عن الحرية لدى الأمة على أساس تقدير الجمال وحب الفنون الجميلة . فعند العقاد أن حب الأمم للحرية يقاس بحبها للفنون الجميلة ولا يقاس بما ينشأ فيها من صناعات ولا بما يقوم فيها من منشآت ولا بما يتوفر لديها من خبز وطعام ، فهذه كلها مطلب من مطالب العيش تساق اليه الأمم مجبرة ، وضرورة من ضرورات الحياة تدفع اليه وهي مضطرة . فالأمم .. كل الأمم .. تحرث الأرض وترفع الماء وتحفر المناجم وتقيم القناطر وتتقدم ما وسعها التقدم في علوم الزراعة والهندسة والاقتصاد وغيرها من العلوم النفعية التي لا حيلة لها في رفضها ولا قدرة لها في الاعراض عنها لأنها من مستلزمات العيش والحياة . ولكن هذه المستلزمات ان دلت على شيء فانما تدل على غلبة الضرورة وتحكم الحاجة ، ووقوف الأمة عند هذا المستوى انما يجعلها أمة قاصرة في وسائل التعبير عن الذات ، فقيرة في ملكات الوحي والابداع ، تؤثر البلادة على الحركة ، والخمول على النشاط ، والمادة على الروح ، والضرورة على الحرية .

« وانما نعرف الأمم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منه ، وتتوق الى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى الى ارضاء الذوق واعجاب الحس . ولا يكون ذلك منها الا حين تحب الجمال متطورا أو مصورا وجائلا في النفس وممثلا في ظواهر الأشياء ، وذلك الذي عنيناه بحب الفنون الجميلة » .

وعلى هذا الأساس يمضي العقاد في بيان أن حرية الأمة انما يستدل عليها بما ابتكرته هذه الأمة في ميدان الفنون الجميلة أكثر مما يستدل عليها في غير ذلك من الميادين . وعلى ذلك فاذا أنت أردت أن تتعرف على حرية أمة من الأمم فما عليك الا أن تسأل عن نصيبها من الشعر خاصة ومن وسائل الاعراب الأخرى عن ذوات النفوس .. أهي شاعرة بالفطرة أم شاعرة بالمحاكاة ؟ وهل شعرها من شعر العبقرية والطبع العميق أو هو شعر الحس والألفاظ والأصداء ؟ وهنا يتخذ العقاد من اصلاح الأدب في الأمة أداة لاصلاح الحياة في هذه الأمة ، فيقول : « ان اصلاح أدب أمة هو اصلاح لحياتها ومعيشتها ، وان تغيير مقاييسها الفنية هو تغيير لكل ما فيها من مقاييس الفطرة والادراك والشعور » . تماما كما اتخذ من الدعوة الى الفنون الجميلة أساسا للدعوة الى الحرية .. واذ الحق الذي لامراء فيه أنه لا حرية حيث لا يحب الجمال ولا أنفة من الاستعباد حيث يطبع الانسان على أن لا يطلب من الاشياء الا ما يضطر الى طلبه .

الحرية والشيء الجميل

وكما ربط العقاد بين الحرية والفنان ، عاد فربط بين الحرية وبين المتذوق .. فردا كان أو أمة ، نراه يعود فيربط بين الحرية وبين الجمال سواء أكان الجمال في الفن أم في الطبيعة ، أوبين الحرية وبين الشيء الجميل سواء أكان الجميل من صنع الطبيعة أم من ابداع فنان .

فعند العقاد أن الشيء جميل بمقدار ما هو حر من القيود التي تعوقه عن الحركة والتي تعطل فيه وظيفة الحياة ، فالماء الجاري أجمل من الماء الراكد لأنه أكثر منه حركة وحرية ، والوردة التي تجرى

فيها الحياة أجمل من الوردة المصنوعة من الورق والتى لا حركة فيها ولا حياة ، والملمس الجميل هو الملمس الناعم الذى تنساب من عليه اليد فلا تحس ما يعوقها عن الحركة حين تلمسه أو تتحسسه ، والصوت الجميل هو الصوت السالك الذى لا يتحاش ، والذى يصفونه بأنه الصوت الحر لأنه صادر عن حنجرة صافية ليس هناك ما يعوقها عن الحركة والانطلاق .

وبنفس مقياس الحرية الذى يقيس به الجمال فى الماديات أو الأشياء المادية ، يقيس العقاد الجمال فى الجسد الانسانى ..

« فكلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معتاقة فى حركتها كانت الاعضاء صحيحة حسنة الأداء ، وكان عمل الحياة بها سهلا وحريتها فيها أكمل . وكلما كان العضو مسهلا لعمل الحياة كان مؤديا لغرضه موضوعا فى موضعه ، وكان مبرءا من النقص والعيب . فهو العضو الذى يجاوب مطالب الحياة ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » .

وعلى ذلك فليس الجسم الجميل الا الجسم الحر ، وليس الجسم الحر الا الجسم الرشيق . لأن الرشاقة ما هى الا خفة الحركة ، وخفة الحركة ما هى الا الدليل على أن وظائف الحياة حرة فى جسد الفتاة الجميلة ... فهى تروح وتجىء وتمشى وتختال بلا تكلف ولا معاناة ، وهى تعلم بفطرتها أو بغريزتها أن ما تمتاز به من صفة الرشاقة فى فى الحركة والخفة فى الدم أغلى من أية صفة أخرى من صفات الملاحة ولا أقول من صفات الجمال .

ومن هنا أدرك العقاد بقوة ملاحظته أن الامم المستعبدة أو الرازحة تحت وطأة الاستعمار انما تفضل الأجسام الغليظة المترهلة على الأجسام المشوقة المستوية لأن الحياة فيها مرهقة ، كما أنها أميل الى البطء أو التراخى لأن الحياة فيها بطيئة متراخية ، ولأن الرشاقة فيها أو الحرية شىء عزيز المنال . كما أدرك أيضا أن صاحب الجمال يكون أكثر وأكثر فى سن الشباب .. لأن الشباب هو سن اللعب والانطلاق ، سن الاندفاع والمغامرة ، سن الحب والخيال أو هو باختصار سن الحركة والحرية . ففيه تقل أمراض الجسم ، وفيه تكتمل وظائف الحياة بعكس ما يلى ذلك من أدوار العمر حيث تكثر عوائق الجسد ويغلب الضعف والفتور وتقف الحياة أو تتقهقر فلا يبقى من الحب الا متعة الحس ولا يبقى من الحياة الا ضرورات العيش ولا يبقى من الأمل الا الراحة والاستسلام .

وهذا الذى قلناه فى جمال الجسد الانسانى وفى جمال المادة أو الماديات ، يقال مثله أيضا فى جمال المعنى أو فى جمال المعنويات ..فيمكننا أن نصف الفكر الجميل بأنه « الفكر الحر الذى لاترين عليه الجهالة ولا تغله الخرافات ولا يصده عن أن يصل الى وجهته صاد من العجز والوناء » . كما يمكننا أن نصف الفنون الجميلة بأنها « الفنون التى تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة » . وأخيرا يمكننا أن نقول مع العقاد انه « حتى الأخلاق ما من جميل فيها الا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار » .

الشعر اسمى الفنون

هذا الحدس الاستاطيقى الذى أدار العقاد عليه فلسفته فى الجمال وتناول به أبعاد العمل الفنى الثلاثة .. هو نفس الحدس الذى تناول به قضايا الفن تناولا فيه من حدة الذهن وهارمونية الاحساس ما يجعله واحدا من أصحاب الآراء الخطيرة فى الفن وفيلسوفا من فلاسفة الجمال فى العصر الحاضر ، فمن خلال هذه المقولة الجمالية الشديدة الخصوبة والثراء ، والتى تذهب الى أن « الجمال هو الحرية » استطاع العقاد أن يعالج مشكلة قواعد الفن ، ومشكلة وظيفة الفن ، ومشكلة الفن فى علاقته بالمنفعة ، والفن فى علاقته بالأخلاق فضلا عن ترتيب الفنون من حيث درجات السمو والارتقاء .

فالعقاد لما استقامت له الحرية مقياسا للجمال.. فى ذاته وفى علاقته بالتذوق والابداع ، استقامت له الحرية مقياسا للفنون الجميلة من حيث تقييمها وايثار بعضها على البعض الآخر .. وفى هذا يقول :

« على أن للفنون الجميلة أيضا مقياسا من الحرية لا يضل فيه القياس ، فلك أن تقول انها كلما ازداد نصيبها من الحرية سمت طبقتها فى الجمال والنفاسة ، وانها كلما قل نصيبها منها ابتعدت عن طبيعة الفن الجميل واقتربت من الصناعات النفعية والمشاغل الضرورية » .

من هنا كان التقليد فى الفن شيئا غير مرغوب ولا مستحب لأنه فى رأى العقاد من العبودية وليس من الحرية ، وكان الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أقل مراتب الفن لأنه فى رأى العقاد أيضا من عمل الآلات الجامدة وليس من عمل النفوس الحية الشاعرة . ومن هنا وضع العقاد التصوير الرمزى فى المرتبة العليا بين فنون التصوير لوفرة نصيبه من حرية التعبير عن النفس ، كما وضع الشعر فى المرتبة الأعلى بين كل الفنون لوفرة نصيبه من القيود وبالتالى من الحرية ، ولوفرة تعبيره عن الآمال ، والآمال هى أظهر مظاهر الحرية الانسانية .

وهذا هو السبب الذى من أجله ذهب العقاد كما اسلفنا الى اننا إذا أردنا أن نتعرف على حرية أمة من الامم فما علينا الا أن نسأل عن نصيبها

من الشعر خاصة ومن وسائل الاعراب الاخرى عن ذوات النفوس .. أهي شاعرة بالفطرة أم شاعرة بالمحاكاة ؟ وهل شعرها من شعر العبقرية والطبع العميق أو هو شعر الحس والالفاظ والاصوات ؟

وهذا أيضا هو السبب الذى من أجله نظر العقاد الى شكسبير على انه صورة النفس الانجليزية ، والى جوته على أنه صورة النفس الالمانية ، والى فروست على انه صورة النفس الامريكية ، والى المتنبى على انه صورة النفس العربية ، والى نفسه على انه صورة النفس المصرية ..

وحقا كان العقاد صورة النفس المصرية ، وحقا كان يعتبر نفسه شاعرا قبل اى شىء آخر ، وحقا اذا انت سألت عن العقاد الشاعر فانما تسأل عن مصر الشاعرة .

وعقادنا اذ ينظر للشعر على انه أسمى الفنون انما يلتقى فى هذه النظرة التقويمية بفيلسوفين اخرين ينظران أيضا للشعر على انه أسمى الفنون ، وان اختلفوا جميعا فى زاوية النظر كل حسب الاطار العام لفلسفته أو حسب الحدس الجمالى الذى صدر عنه ، أحد هذين الفيلسوفين هو أرسطو الذى اتخذ من نظرية المحاكاة اساسا لفلسفة الجمال ومعيارا لترتيب الفنون ، فذهب الى أن الفنان لا ينقل الواقع كما هو وانما يحاكى الواقع كما ينبغى أن يكون ، لان المشاهدات الجزئية ماهى الا وسيلة للوصول الى الحقيقة الكلية العامة ، وعلى ذلك فالشعر فى رأى أرسطو أعلى مرتبة من علم التاريخ ، لانه يصور الحقائق الكلية ولا يكتفى بذكر الوقائع الجزئية والاحداث الملموسة .

والآخر هو هيجل ذلك الفيلسوف المثالى الذى اتخذ من المطلق أساسا لفلسفته كلها ، ونظر الى الفن على انه وسيلة لمعرفة الفكرة المطلقة أو الحقيقة الالهية . وهيجل اذ يقرن الفلسفة بالحقيقة على نحو يجعل الحقيقة هى الفكرة المطلقة كما تتجلى للعقل ، يقرن أيضا الفن بالجمال على نحو يجعل الجمال هو الفكرة المطلقة كما تتجلى للحس ، وعلى ذلك يكون الابتعاد عن المادة والاقتراب من المطلق هو الاساس فى ترتيب الفنون ، ويكون الشعر أعلى فى مرتبته من الموسيقى لانفصاله عن الآلات وابتعاده عن المدرك الحسى .

أما العقاد فقد اتخذ من الحرية كما أسلفنا أساسا لترتيب الفنون ، وانتهى الى أن الشعر أسماها وأرقاها لان الشاعر أكثر من غيره حرية فى التعبير عن الذات ، ولان الشعر أكثر الفنون قيودا وبالتالى أكثرها حرية .. فعند العقاد انه كلما زادت القيود اتسع الميدان لاختبار الحرية ، لانه بغير القيود لا تكون هناك حرية .

ولكن .. ماهى قيود الحرية ؟ أو ما هى قيود الفن ؟

قيود الفن قواعد

والحق أن هذه بديهة كان من التوفيق أن تنبه لها العقاد واتخذها ركنا من أركان نظريته فى الفن ، فعند الاستاذ انه بغير قيود لا تكون هناك حرية ، وبغير ضرورة لا يكون هناك انسان حر ، ومعنى هذا انه لابد من قيام العقبات فى وجه الانسان .. كل انسان .. لان العقبات هى بالاصطلاح الفلسفى النتيجة الطبيعية لاتصال الانا بالآخر أو لاحتكاك الذات بالموضوع ، ومن هنا كان لابد للحرية من أن تصطدم بالعائق حتى تتحول الى قيمة ، وحتى لا يكفى أن يهتف الناس باسم الحرية بل أن يعملوا على التحرر بالفعل ، لان التحرر هو الجهاد فى سبيل الحرية .

فلئن كانت « الحرية » شيئا كتب علينا ان نحياه كما يقول سارتر ، « فالتحرر » شىء لابد لنا من أن نعمل على احرازه كما يقول العقاد ، أو كما قال :

« ان قيود الضرورة هى مسبار مافى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، كما أن القيود التى تثقل بها اعضاء البهلوان الماهر هى مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب واللعب » .

ولكن ما الوسيلة التى ندرك بها هذه الحقيقة ؟ ..

الوسيلة عند العقاد هى الفن الجميل أو الملكة التى يدرك بها الفن الجميل ، وهو يضرب لنا مثلا ببيت الشعر وتصرف الشاعر فيه ، وكيف أن بيت الشعر مثل حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، ونحن الشاعر يعبر عن صلاحه نفس لا حد لها حين يخطر بين كل هذه السدود خطيرة اللعب ويطفر من فوقها طفرة النشاط ، ويطير بالخيال فى عالم لا وجود فيه للعقبات والعراقيل .

وهكذا فلتكن الحياة ، وعلى هذا المعنى فلنفهم ضروراتها وقوانينها .

« فما الضرورات والقوانين الا القالب الذى تحصر فيه الحياة عند صبها وصياغتها ليكون لها حيز محدود فى هذا الوجود ولتسلم من العدم المطلق الذى تصير بها الفوضى اليه .. والا فتصور عالما لا موانع فيه ولاقانع ثم انظر ماذا لعله يكون؟ .. انه لا يكون الا فضاء بغير فاصل او هيولى بغير تكوين » .

وهكذا فليكن الفن ، وعلى هذا المعنى فلنفهم ضروراته وقوانينه .. فكلما زاد نصيب الفنان من القيود زاد نصيبه من الحرية ، كما أن الانسان

كلما زاد نصيبه من الواجبات زاد نصيبه من الحقوق ، فالرجل الذى يحفظ توازنه وهو على رجلين اثنين ، أكثر نصيبا من القيود من الطفل الذى يحبو على أربعة أطراف ، ولكنه أكثر نصيبا من الحرية .. لان الذى يسير على رجلين اثنين أقدر على السير على أربعة أطراف .

والرجل الذى يسير على حبل مرتفع عن الارض أكثر نصيبا من القيود من الرجل الذى يسير على الارض فحسب ، ولكنه أكثر نصيبا من الحرية .. لان الذى يسير على الحبل أقدر على السير على الارض .

وبافلوفا التى ترقص الباليه على أطراف اصابعها لساعات طويلة ، أكثر نصيبا من القيود وبالتالى من الحرية من التى لا تجيد الا السير على قدمين .

وباجانينى الذى يعزف على وتر واحد فى آلة الكمان أعقد الالحان الموسيقية ، أكثر نصيبا من القيود ومن الحرية من الذى يعزف هذه المتطوعات نفسها على أوتار الكمان بأكملها ، وهما معا أكثر نصيبا من القيود والحرية ممن لا يعرف العزف على الاطلاق .

وان الكاتب الذى يكتب نثره أو حواره ملتزما قواعد اللغة العربية الفصحى لاكثر نصيبا من القيود ومن الحرية معا من الكاتب الذى يكتب باللغة العامية ، ولهذا كان العقاد يفضل نجيب محفوظ على غيره من كتاب الرواية ، ويفضل توفيق الحكيم على غيره من كتاب المسرح .

وان الشاعر الذى ينظم شعره ملتزما الوزن والقافية لهو بالمقياس الذى أوضحناه الشاعر الحر على الحقيقة ، أو الشاعر الاكثر نصيبا من الحرية من الذى يرسل شعره بلا وزن ولا قافية ، ومن هنا نرى أن هجوم العقاد على « الشعر الجديد » لم يكن يصدر عن خلفية تراثيه فحسب بل وعن نتيجة فلسفية أو جمالية كما سنوضح هذا فى مقال آخر .

المهم الآن أن نعرف أن قيود الحريه هى قوانينها التى بدونها تصير الى الفوضى ، وأن قيود الفن هى قواعده التى بدونها يصير الى التهريج أو الكلام الفارغ .. ولذلك كان علينا أن نجعل من القانون حرية ومن القيود حلية ومن الواجب شوقا وفرحا ومن العبث لعبا له نظام ، فهذا كما يقول العقاد :

« هو المثل الأعلى فى الحياة ، وهذا هو لب لباب فنها الالهى الذى يلتقى فيه – كما يلتقى فى فنوننا – قيد الوزن وفرح اللعب ، ويتعانق على يديه الخيال الشارد والقافية المحبوسة وتلك هى سنة الله فى خلق هذا الكون الذى جعلت قوانينه مهرا لحريته وسببا للشعور به ، فقام على هذا النظام وسطا بين العدمين .. عدم الفوضى وعدم الجمود الأعمى » .

وهذا هو ما عبرت عنه الآنسة مى تعبيرا رائعا قالت فيه : « قضبان النوافذ فى الحصن تنقلب أوتار قيثارة لمن يعرف أن ينبت فى الجماد حياة » .

الفن والمنفعة

وكما جعل العقاد من الجمال شرطا للحريه فلا حريه لامه ليس لها نصيب من الفن الجميل ، فهو كذلك يجعل من الملكة الفنية عاملا من عوامل الترقى فى العلوم والصناعات ، وبذلك ينقض على الظن الشائع بين كثير من الناس . وبين كثير من أصحاب العلوم غير النظرية .. أولئك الذين ينظرون الى الفنون الجميلة على انها أعمال عقيمة لا نفع فيها ولا فائدة ، أو على انها أعمال ان اتفقت مع العصور السابقة .. عصور العاطفة والخيال ، فانها لا تتفق مع العصر الحديث .. عصر العلوم والصناعات .. « وما نشأ هذا الظن الا عن جهل بمصادر الاعمال ودوافع الحركة فى النفوس ، أما الذى تثبته المشاهدة وتؤيده الخبرة فهو أن العامل لا يجود عمله ولا يحذق فى صناعته الا بقدر ما عنده من براعة الحس والتصور التى هى جزء من براعة الفن الجميل » .

ومن الامثلة الكثيرة التى يضربها العقاد لبيان فضل الفن على العلوم ، فصل عن « التلون الواقى فى الحيوانات » كان قد قرأه للعالم الانجليزى « راى لانكستر » فوجده فى نهاية هذا الفصل يشكر للرسام الامريكى « أبوت ثاير » فضله على علماء التاريخ الطبيعى لما نبههم اليه من طبائع التلوين والتظليل والتوافق بين الالوان فى بعض الطيور ، فيسأل العقاد :

« وكم من دقائق فى الصناعات النافعة كانت تبرز للمخترعين لو طبعوا على دقة الحس التى طبع عليها رجال الفنون » . وينتهى الى أنه « لا صناعة ولا تجارة ولا زراعة ولا علم ولا عمل من أعمال الحياة يمكن أن يتم على الوجه الأمثل فى يد صانع لا ذوق فى سليقته للجمال ولا قدرة له على تناول الأشياء كما تتناولها يد الفنان » .

لكن هل يفهم من هذا أن العقاد ممن يقولون بالفن الهادف أو ممن يضعون الفن فى خدمة الحياة ؟ ..

انما يطالعنا فيلسوف الحرية الذى لا يقبل من المعانى والاشياء الا ما فيه تأكيد للفعل الارادى الحر .. فلو أن الحرية تعارضت مع الحاجة والاضطرار لقدم العقاد الحرية على كل شىء فى الحياة ، بل وعلى الحياة نفسها ، لان الحياة حينئذ لا تكون الا قيودا وأغلالا .. وفرق بين القيود التى هى قواعد وقوانين والقيود التى هى أغلال وأثقال فالانسان أو الامة التى تسيطر الضرورة

هى أمة موت لا أمة حياة ، لان الذى لا تستغنى عنه دائما هو الضرورات الحيوانية التى تقارب بيننا وبين من دوننا من الاحياء .. والذى نحسبه من الكماليات هو الكمال الذى تتفاضل به منازل الناس، وهى ثانية أمة موت لا أمة حياة لأنها جعلت القيد هو الغرض والحاجة هى الغاية ونسيت بذلك غرض الحياة الأسمى وغايتها القصوى .. الحرية والجمال .

ولا يفهم من هذا أن العقاد يقطع الصلة بين الفن والمنفعة أو بين الفن والحياة ، وانما الذى يفهم هو انه يجعل هذه الصلة فى المرتبة الثانية لا فى المرتبة الاولى ، بمعنى أن الفنان اذ يمارس حريته فى التعبير لا يضع امامه هدفا بعينه بحيث يجىء عمله الفنى خادما لهذا الهدف .. دينيا كان أو أخلاقيا أو اجتماعيا ، وانما هو يعبر بحرية ، وبحرية كاملة .. وبعد ذلك يجىء عمله خادما للدين أو الاخلاق أو الحياة ، المهم انه لا يضع عمله فى خدمة هذه الاشياء ، لأنه لو فعل لانتقل من عالم الفن الى عالم الاخلاق ، وأصبح من دعاة الاخلاق لا من أهل الفن .

فالعمل الفنى لا يستهدف الا حرية التعبير بعكس العمل الاخلاقى الذى يستهدف خدمة الفكر أو خدمة العقيدة ، ولذلك كان « الجميل » هو ما يدرك فى ذاته بعكس « الخير » الذى يدرك دائما بالقياس الى شىء خارجى .. ولعل هذا هو ما عبر عنه كانط بقوله: « ان الجمال هو ادراك غرضية الشىء بلا غرض ، أو غائية الشىء بلا غاية » .

الفن والاخلاق

ولكن .. اذا كان للفنان أن يستمتع بحريته كاملة فماذا عن الاخلاق ، ماذا لو تعارض الفن مع الاخلاق ؟ ، هل يستطيع الفنان أن يتخذ من الرذيلة موضوعا يستخلص منه صورا فنية جميلة وهل يستطيع أن يستخلص من الشر جمالا يجعله موضوعا لعمل فنى ؟

وهنا أيضا يطالعنا فيلسوف الحرية الذى يقدم الحرية على كل شىء فى الحياة ، بل وعلى الحياة نفسها ، فيبيح للفنان أن ينطلق فى كل الاتجاهات وأن يعبر عن كافة مظاهر الوجود ، فاذا كان الشر والجمال قد اجتمعا كثيرا فى الطبيعة والحياة ، فلا مانع عند العقاد أن يجتمعا فى الشعر وفى غيره من الفنون ، بل لا مانع عنده أن يكون القبح نفسه وهو نقيض الجمال موضوعا للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير .. فجمال القبح ولذة الألم وطهارة الخطيئة كلها موضوعات صالحة لتناول الفنان ، وهى مقبولة اذا أداها الفنان أداء جميلا جيدا ، وعلى ذلك فالشاعر حين يصف ليلة حمراء ، والرسام حين يصور مخدع مومس ، والممثلة حين تقوم بأداء دور الفاجرة ، انما يقدمون جميعا فنا جميلا رائعا حين يجيدون الوصف والاداء ، أما المومس نفسها من حيث هى وعاء من الرذيلة ومظهر من مظاهر الفساد الاجتماعى فموضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية وعلم الاخلاق ، وفى هذا يقول العقاد :

« وأيا كان رأيى فى المثل الأعلى والاخلاق فليس فى قدرتى ولا هو من حقى ولا هو مما يسابق سرورى الى المثل الاعلى والاخلاق ان اجىء الى كلام فنى فاخرجه من سمت الفنون أو ان اخلط بين مقاييس البلاغة ومقاييس الاخلاق »

والى هنا يتفق فيلسوفنا مع الفيلسوف الايطالى كروتشه الذى يفصل بين الفن والاخلاق فصلا حاسما جريا مع فلسفته العامة التى يقسم فيها المعرفه الى معرفة منطق ومعرفه بداهة ، جاعلا العقل عماد المنطق والخيال عماد البداهة ، فيقول فى كتابه « المجمل فى فلسفة الفن » : « ان العمل الفنى لا يمكن أن يكون فعلا نفعيا يتجه الى بلوغ لذة او استبعاد الم ، لان الفن من حيث هو فن لا شأن له بالمنفعة .. فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الخلقية ، ولكن الصورة من حيث هى صورة لا يمكن ان تحمد او تذم من الناحية الاخلاقية ، لانه ليس ثمة حكم أخلاقى يمكن أن يصدر عن انسان عاقل ويكون موضوعه صورة » .

نقول ان العقاد يمضى مع كروتشه الى هذا الحد الذى يفصل فيه بين الفن والاخلاق ، على النحو الذى يفصل فيه بين الفن والعلم .. فيقبل من ميلتون أن يصور فى « الفردوس المفقود » خبث الشيطان وغوايته ، ومن بودلير أن يصور فى «أزهار الشر» الجيفة والانقباض والدماء الشائخة ومن ابن الرومى أن يصور دمامة الاحدب والاصلع والشحيح .. ولكنه لا يقف عند الحد الذى وقف عنده كروتشه بل يتعداه الى القول بأننا :

« اذا أجزنا للشاعر ان يتخذ الشر موضوعا فى بعض الاحيان لانبرئه من تهمة المسخ والانحراف حين ننظر فى شعره فلا نرى فيه الا الشر والقبح والخوف والانقباض ، فنقول انه شاعر يصف ما يحسه ويجيد وصفه واداءه ، ثم نقول انه يحس هذا دون غيره لأنه ممسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقرية والحياة » .

فالعقاد يمضى مع كروتشه الى الحد الذى يعطى فيه الفنان حقه من التقدير الفنى ، ولكنه يتخطاه الى الحد الذى يعطى فيه الفنان حقه من التقدير الانسانى .. لأن فنان كروتشه الذى يكتفى بالبعد الفنى يقف عند حد الانسانى فيصل الى مرتبة الفنان العظيم ، وعند

العقاد انه اذا كان كل عظيم قديرا فليس من اللازم أن يكون كل قدير عظيما ، وهو يعجب بالعظمة فوق اعجابه بالقدرة لأن من ذوى القدرة من ليسوا عظماء .. هكذا كان العقاد يقدر عبقرية معاوية ويفضل عليها عظمة على ، ويقدر عبقرية ابن الرومي ويفضل عليها عظمة أبى العلاء ، ويقدر عبقرية بن جونسون ويفضل عليها عظمة شكسبير ، ويقدر عبقرية بودلير ويفضل عليها عظمة رومان رولان .. فكلاهما عبقرى ولكن الثانى يزيد على الاول بأنه عظيم .

وهنا يرتفع العقاد الى عظمة صاحب كتاب « اللاوكون » الذى وضع الحدود بين الشعر والتصوير ليضع هو الحدود بين الشر والجمال ، وبين التعبير عن الشر والشر فى ذاته ، وبين الشر فى ذاته وعمل الشر وتسويغه .

ولكن اذا كانت تلك هى طبيعة العلاقة بين الفن والأخلاق ، فما هى وظيفة الفن على وجه التحديد ؟

هناك نظريات كثيرة وضعت لبيان وظيفة الفن أو لبيان الدور الوظيفى الذى يقوم به الفن فى الحياة ، ولعل أهم هذه النظريات وأكثرها شيوعا النظرية القائلة بأن « الفن للفن » والتى تتمثل بشكل صارخ فى أعمال أوسكار وايلد ، ثم النظرية القائلة بأن «الفن للحياة» والتى تتمثل أكثر ما تتمثل فى أعمال مكسيم جوركى . فما هو اذن موقف العقاد من هاتين النظريتين ، هل يأخذ باحداهما أم يأخذ بكلتيهما أم يتركهما معا ويطلع بنظرية أخرى جديدة ؟

ان العقاد بطبيعة تفكيره واعتقاده التى تجعله لا يدين بمذهب فلسفى محدود ولا يقتدى بشرعة فيلسوف واحد ، لأن الحياة الانسانية عنده أوسع نطاقا من أن تنحصر فى وجهة واحدة ، العقاد بطبيعة تفكيره واعتقاده التى تجعله اذا ماقيل له أيهما قال « كلاهما وزيادة » استطاع أن يتمثل كلا الاتجاهين وأن يجعلهما عناصر تنصهر فى بوتقة الاتجاه الذى اتجه اليه ، والذى جاء متجانسا مع فلسفته العامة من ناحية ومع نظريته الاستطيقية من ناحية أخرى .

فعند العقاد كما عند فيلسوف الجمال المعاصر كولنجوود أنه لابد من التفرقة بين نوعين من الفن الفن الذى يقوم على الخيال والفن الذى يقوم على الوهم أو الخداع .. فالفن الخادع هو الفن الذى يرضى شهوة من الشهوات يفقدها الانسان فى عالم الحس فيموهها على نفسه فى عالم الأحلام . أما الخيال فانه يقوم بوظيفته كما تقوم الحواس بوظيفتها دون أن يقصد الى الخداع ودون أن يعمد الى ارضاء الشهوات ، وان جاء منه عفوا ما يخدع الحس أو ما يرضى الشهوة : « ويمتاز فن الخيال على فن الخداع بأنه فن لا يتوخى التسلية ولا اثارة الاحساس ، بل يعمد الى الاشياء التى يحسها الناس احساسا مبهما أو مضطربا فيجلوها لهم ، ويرفعها أمامهم من قراراتها الغامضة الى وضح الوعى والتصور المبين » .

وهكذا لا يأخذ العقاد بالاتجاه القائل بأن « الفن للحياة » ، ولا بالاتجاه القائل بأن « الفن للفن » ، فعند العقاد أن الفن لموضوعه ، وموضوعه كما سبق أن وضحناه هو تجلية الخيال والشعور على نحو فيه خلق وابداع ، وفيه تقرير للذات وتعبير عن الحرية ، وهذا ماعبر عنه العقاد بقوله : «اننا نرتقى فى تقدير الفن كلما ارتقينا فى تقدير الحس والبداهة وفى العلم بوظيفة الخيال ، فليس الفن مقيدا بالحس والمدركات الحسية ، وليس الخيال خداعا منعزلا عن حقائق الاشياء ، بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق الى الصميم » .

والخلاصة ..

الخلاصة .. هى كما يقول الاستاذ انه : « **ليس علينا الا ان نحب الحرية كما نهتف باسمها ليكون لنا ما نريده من الفن الجميل .. بل ليكون لنا كل ما يتاح للاحياء من مطالب الحياة** » .

والى هنا ينتهى رأى العقاد فى مشكلة الفن ، وهو الرأى الذى يرد فيه الجمال الى الحرية ، أما رأيه فى مشكلة الحقيقة ، وهو الرأى الذى يرد فيه المادة الى الروح فهو ما سنراه فى مقالنا القادم عن فلسفة النور عند العقاد .

« **جلال العشرى** »

الجحيم هو الآخرون



● لايزال الكلام يقال ويعاد فى رفض سارتر لجائزة نوبل فى الآداب ، ذلك الموقف الجديد الذى يضاف الى مواقفه المشهورة ليصبح أشدها جميعا اثارة وأكثرها جميعا استهدافا لكلام النقاد . وتحت عنوان « ماالذى عند سارتر ليعطيه للعالم ؟ » . كتب موريس ويجن فى صحيفة .. « الصندى تايمز » فى عددها الصادر بتاريخ ٨ نوفمبر ، كتب يقول : « الجحيم هو الآخرون ، تلك هى العبارة التى قالها سارتر على لسان جارسان فى مسرحيته المشهورة « فى الكاميرا »

ويبدو أن هذه العبارة التى من قبيل التجديف فى الدين أو الذلاقة فى اللسان تشكل الجوهر الأخلاقى الذى تدور عليه أحداث المسرحية . وهذا بالطبع لايمنع المسرحية من أن تكون ممتعة بين حين وآخر ، ولكنه يجعل من سمعة سارتر باعتباره فيلسوفا أوروبيا شيئا يدعو الى الحيرة .

والجحيم فى نظر سارتر ثلاثة أشخاص أغلق دونهم الى الأبد فى حجرة خانقة مضاءة يتكون اثاثها من ثلاث أرائك على قدر ما من الفن الحديث . هؤلاء الاشخاص هم جارسان الذى أطلق عليه الرصاص لفراره من الجندية ، واينيز العانس التى دمرت حياة ابن عمها بتحريض زوجته على الفساد ، واستيل الزوجة المصابة بالشذوذ الجنسى التى أغرقت الطفل الذى أنجبته من أحد عشاقها . وهكذا كان على الأشخاص الثلاثة أن يعيش كل منهم على اعصاب الآخر .

ولكن ما الذى يقوله سارتر فى الحقيقة ؟ ان ما يقوله ليس فجا كل الفجاجة ولكنه أقل من أن يكون ناضجا . فعبارة « الجحيم هو الاخرون » معناها ببساطة .. أن الجحيم هو نحن أنفسنا .. لأننا نحن .. الآخرون .. بالنسبة لأى شخص آخر . أعود فأقول ان عبارة .. الجحيم هو الآخرون .. عبارة دقيقة بقدر ما هى قابلة للنقاش ، ولكنها للمرة الثانية لاتحمل ذلك الطابع المميز للفلسفة الوجودية ، طابع القضاء على الغموض والابهام .

ان التشاؤم شيء جائز مباح ، والانهزامية شيء نفعله عن طيب خاطر ، فلئن كان هذا مايقوله سارتر فلست أدرى لماذا يعطون هذا الانسان المتشائم جائزة نوبل التى تدعو للسلام .

واخيرا .. انتهى عرض المسرحية

● وهى مسرحية « همزة الوصل » للكاتب الطليعى جاك جيلبر التى كتبها عام ١٩٥٧ وقدمها « المسرح الحى » بمدينة نيويورك واستمر عرضها ثلاث سنوات متتالية ، واعتبرها النقاد من أحدث الصيحات وأجرئها فى المسرح المعاصر . والمسرحية تمتاز بموضوعها الذى يعالج ظاهرة اجتماعية خطيرة بقدر ما هى منتشرة ، وهى ظاهرة تعاطى المخدرات لدرجة الادمان ، والحرص على تعاطى المزيد منها بقصد تحقيق النشوة والانتعاش ثم ما يؤدى اليه هذا كله فى آخر الأمر من دمار وهلاك .

يبدأ الفصل الاول بظهور مجموعة من الشبان ينتظرون حامل المخدر بلهفة واشتياق ،والى أنيجيءنراهموقد انتابتهم حالات هستيرية حادة ، ثم يشاهد حامل المخدر قادما الى البيت ومعه مندوبة جيش الخلاص وذلك فى نهاية الفصل الأول • يبدأ الفصل الثانى بحوار طريف فى العلاقة بين الأدمان وبين الخيروالشروالتوبه والخلاص نستشف منه جهل المندوبة بحال هؤلاء الشبان ، وتخرج المندوبة ويتعاطى الشبان ما بأيديهم من مخدر الأمر الذى يسبب الدفء والنشوة للبعض وفقدان الوعى للبعض الآخر ، ويتناولأحدهم كمية أخرى من المخدر رغبة منه فى تحقيق المزيد من النشوة ولكنه سرعان ما ينهار بينيدى زملائه على نحو يجعلهم جميعا يندمون على ما فعله بنفسهوعلى مافعلوه هم بأنفسهم ، ويسدل الستار وتنتهى المسرحية •

والمسرحية بما تحمله من حوادث وحوار تقدم نوعا من الكوميديا التراجيدية حيث الضحك يندلع من شدة الالم، والمؤلف بما يمتاز به من حس درامى مرهف يستخدم أسلوب « المسرح داخل المسرح » حيث مقاعد المتفرجين تستخدم أماكن للممثلين مما يمكنه من ادماج الممثل والمتفرج فى أحداث المسرحية ومن مزج روح الفكاهة بروح المأساة •

وكان رائعا من المؤلف أنه لم يقصر مشكلة الادمان على فئة دون غيرها بل جعلهاتشمل البيض والملونين معا مما يوحى بتساوى الجميع فى الاثموالخطيئة وحاجة الكل الى التوبةوالغفران



أجرأ من اعترافات روسو !

● لم يكن رفض سارتر جائزة نوبل هو الصاروخ الوحيد الذى انطلق من فرنسا فى هذه الايام ، فهناك صاروخ آخر أطلقته الكاتبة فيوليت لدوك بنشر قصتها المثيرة « الماجنة » وهى السيرةالذاتية التى اعتبرها النقاد فى دنيا النساء مقابلة لاعترافات روسو فى دنيا الرجال • اننا هنا أمام قصة جديدة ، قصة تطيح بكل الحواجز ، تقول الكاتبة :

« انني حينما أكتب ، أكتب الى حد السفاهة والابتذال بل لاأتورع عن اظهار فضائحى ، وهذا كله لايهمنى » ومع هذا فان كوليت تشعر بأنهالم تصل بالصراحة الىغايتهاوأنها لم تجرؤ على أن تقول كل شيء فالذى تهدف اليه هو التعبير الكامل عن تجربة حسية كاملة وبهذا استطاعت كوليت أن تستحوذ على آلاف القراء من الفرنسيين ممن انفعلوا بتجربتها انفعالا حادا •

والقصة التى ترويهاالكاتبة تعتبر من احدى وجهات النظر قصة تراجيدية ، انها قصة الأربعين سنة الأولى فى حياة ابنة غير شرعية ، فقيرة ، مذعورة ، لم تتلق تعليمامنتظما تحيط بها كافة الظروف التى تجعلها تشعر بأنها قبيحة • وما لاقته الطفلة فىسنيهاالأولى من صدمات عاطفية ، مناحباط وخداع وتعليم فج ولد فيها ما يمكن تسميته بالعرف العام : شخصية مهزوزة وغير ناضجة .. فهى عصبية، فضوليةأسيرة لانفعالاتها ، مشوشة فىتفكيرها انها باختصار امرأة يستحيل على أى انسان ان يعيش معها• وهذا ما عبرت عنه بقولها : « لا احتمل انسانا يهجرنى أو يتخلى عنى » •

ولا عجب اذا رأينا أحد



النقاد الفرنسيين يصف الكتاب بأنه « عرض حماسي لخصائص المرأة » .. فالأفعال الخليعةالتي أتتها فيوليت وهي طالبة بالمدرسة وصفت وصفا دقيقا وكذلك علاقتها بجبريل الرجل الذي تزوجته وعاشت معهحياة قصيرة عاصفة . وبلا خجل ولا اعتذار روت كوليت كيف جمعت ثروة طائلة من بيع الزبدواللحم في السوق السوداء أثناءالحرب وكيف عادت لتعيش وحدهافي غرفة بالدور السادس بالقرب من سجن الباستيل . فلقد ضاعت ثروتها كلها في اجراء عملية جراحية فاشلة لتقصير أنفها البالغ الطول . وهذا ما دعا الناقد الفرنسي مارسيل ساكس الى نصحها بأن تدون هذه الذكريات .

مؤتمر الأدباء

توصيات مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة في بغداد

بغداد ـ من الدكتور زكي نجيب محمود

تناولت المسائل التى طرحت للبحث امام المؤتمر دور الأدب فى معركة التحرير والبناء ، وقد توزعت جوانب البحث ست لجان ، هى لجنة الأدب والثورة ، ولجنة الأدب والبناء ، ولجنة الأدب والتراث ، ولجنة الأدب وفلسطين، ولجنة وضع قانون اتحاد الأدباء العرب ولجنة حقوق التأليف واتحاد الناشرين .. وفيما يلى جانب من المبادىء والتوصيات التى انتهى اليها المؤتمر .

يرى المؤتمران الأدباء والمفكرين العرب هم طليعة القوى الثورية التى تعمل على تطوير مجتمعنا العربى فى شتى نواحى حياته ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يجىء نتاجهم الأدبىوالفكرى وثيق الصلة بالواقع لكى يتاح لهم أن يغيروه ويطوروه بما يستجب لأمانى الشعب العربى فى وطنه الكبير .

ولهذا يرى المؤتمران الأدب الثورى الحقيقى لا يقتصر على مواكبة التيارات المجددة لحياة الأمة العربية ، بل هو رائد سباق الى الدعوة لحياة أفضل ، يصورها وفق ما تقتضيه طبيعة الخلق الفنى .

ويرى المؤتمران أن تظل جهودنا الأدبية فى هذه الحقبة الثورية من حياتنا الحاضرة نابعة بالدرجة الاولى من وعى عميق بتراث الأمة العربية وقيمها ، حتى تظل لها شخصيتها المستقلة المتميزة ، التى تعينها على مواصلة ادائها لرسالتها الانسانية والحضارية .

كما يرى المؤتمر ألا غناء لأدبنا فى نهضته الحديثة عن الافادة من جميع التجارب الانسانية فى مضمار الأدب والفن ، فيفتح لها نوافذه ، ليأخذ منها مايثريه وما يساعده على تأصيل ذاته .

وفى سبيل تحقيق هذه المبادىء،أوصى المؤتمر عدة توصيات ، جاء منها فيما يتعلق بالادب والتوعية :

١ ـ أن يوجه الأدباء عنايتهم الى القاعدة الشعبية وتعميق أغوارها من الناحية الفكرية لايقاظ الوعى العربى على أوسع نطاق ، حتى يواجه الشعب العربى مشكلاته بفهم وصدق تأكيدا للكيان العربى الاشتراكى الوحدوى الجديد .

٢ ـ أن يواصل الأدباء تأييدهم لحركات التحرر فى جميع أجزاء الوطن العربى ، وبخاصة فى الجنوب اليمنى المحتل وفى عمان ، والخليج العربى ، وتأييدهم لحركات التحرر العربية فى الاجزاء السليبة من الوطن العربى .

٣ ـ أن يولى الادباء عنايتهم بحركات التحرر خارج الوطن العربى وبخاصة فى أفريقيا ، باعتبار أن قضية الحريةفى العالم كل لايتجزأ .

٤ ـ أن يتعاون الباحثون العرب على وضع مؤلف شامل عن الحضارة العربية والاسلامية وعلى مراجعة الدراسات التى تناولت هذه الحضارة ، لتقدير النزيه منها ، والتحذير مما شابته الاغراض والأهواء .

٥ ـ أن تنقل الى العربية روائع الادب العالمى ، وأن يكون بين أجزاء الامة العربية تعاون وتنسيق فى حركة الترجمة ، وذلك بانشاء جهاز مشترك ، حتى لا تتبدد الجهود وتتكرر الترجمات للنص الواحد فى غير ما يوجب .

٦ ـ أن تنقل الى العربية المؤلفات الأدبية التى تخدم الأهداف القومية مما أنتجه أدباء عرب بلغات أجنبية ، باعتبارها جزءا من الأدب القومى .

وللمؤتمر توصيات عملية محددة فى بقية المسائل التى عرضت على لجانه للبحث ، نرجو أن نذكرها بشىء من التفصيل فى لقائنا القادم .



● **تتشكل الموسيقى بصورة واضحة فى رواية الآنسة** كريستين بروك روز ، ليس فحسب فى الأوصاف الخارجية (أوصاف العينين مثلا) ولكن فى محاولة الوصول الى تكوين يقوم بشكل واضح على الفكرة القائلة بأن أية شذرة من شذرات المادة اللفظية تكتسب دلالة موضوعية اذا ماكررت تكرارا كافيا فى تركيبات متنوعة ·

وتتضح أهمية التكرار والكلمات الخاصة فى رواية «فى الخارج» لهذه الكاتبة ، ففيها وضعت كريستين خبرتها الدقيقة فى صنع الحبكة ، ومعلوماتها الوفيرة فى العلوم البيوكيماوية ، ودرايتها بالتفصيلات الفنية فيما يتعلق بالمرض عامة وأمراض وظائف الأعضاء بنوع خاص · وهناك الى جانب ذلك أوجه مشابهة تذكرنا بنابوكوف : فكلا الروايتين تعالجان الأرق الناتج عن الكوابيس وتحاولان اقامة نمط يجمع بين الحلم والحقيقة ، وكلا الكاتبين يؤرقه الفزع من عواقب لا مناص منها ، وكلاهما على طرفى نقيض فيما يتعلق بفكرة كل منهما عن الزمن :

« وذلك ياسيدتى لأنه لم يعد يوجد ماض ولا مستقبل ، وكم هو شاق على الانسان أن يعيش فى الحاضر » كما يقول البطل فى قصة كريستين والذى يمكننا أن نسميه « بيل »

ورواية « فى الخارج » حافلة بشتى أنواع الصعوبات، ولكنها صعوبات القصد منها التوضيح أو الايضاح وفى رأى الكاتبة أن الجنس البشرى فى وقت غير معين من مستقبله سيتعرض لتقلب ضخم عنيف ، وأن الأجناس الملونة من سوداء وسمراء وحمراء وصفراء وحتى قرمزية تعانى من ضغوط كثيرة ، وأن الاجناس غير الملونة كالجنس القوقازى البائس الشريد ، يتسرب كالقطعان الى المستعمرات الافرو أوراسية حيث يموت موتا بطيئا من الامراض الفتاكة ويكون محظوظا هذا الذى يحصل منهم على عمل

وفى الرواية نرى انسيدة الثرية مسز موجولى تأخذها الشفقة بالفقراء من البيض ، وتؤدى خدمات خيرية رحيمة لبطل الرواية العاطل الذى لاعمل له ، فتؤذن له بنوع خاص من العلاج يندر أن يتاح لغيره من الاجناس غير الملونة فى هذه البلاد غير الآمنة · وفى بادىء الامر نراه يتوجس من البستانى الذى يعمل فى حديقة هذه السيدة ، ثم نراه يتوجس يتوجس منها نفسها ، ويرفض أن يعترف حتى اللحظة الأخيرة بأنه كان قبل الحادث المعروف بحادث «العزل» وهو الحادث الذى أدى الى استنقاذ العناصر الملونة وترك البعض نهبا لنوع قاس من الأمراض ، يرفض أن يعترف بما يحقر من شأنه ويهدد من انسانيته ·

ان رواية «فى الخارج» تمثل عملا أدبيا ممتازا لكاتبة موهوبة تلقى بكل امكانيتها الادبية بين يدى القارىء ، فاذا ما احتفل قارىء واحد بهذا العمل فلسوف **تشعر الكاتبة برضا عميق ·**



حفر للفنان بابلو بيكاسو
١٩٢٣ ٢٩ سم × ٢٣ سم

اكليل الغار